Angelo Guglielmi

Trent'anni di intolleranza (mia)

RIZZOLI

«La narrativa italiana di oggi scorre placida e tranquilla, rinnovando per ogni volume che sforna la sua estraneità a ogni problema capace di dirci qualcosa di più di quello che già sappiamo. Peraltro, quello che già sappiamo ce lo ripete con onestà e con buona scrittura, negando anche fuoco alla nostra furia.» Assertore per queste buone ragioni di una «serena intolleranza» nei confronti dei nostri scrittori giovani e meno giovani, Angelo Guglielmi costruisce un personalissimo itinerario che rinuncia alla tradizionale forma-saggio per costituirsi attraverso frammenti: riflessioni su romanzi, dialoghi con scrittori, snodi di un argomentare che Guglielmi vuole casuale e quasi rimuginato, ma che per la sua tensione interiore e la qualità delle intuizioni assume toni e rilevanza scottanti. Abitato da autori ormai acquisiti dalla critica come Sciascia, Pasolini e Calvino e da scrittori più recenti come Tamaro e Baricco, continuamente visitato dal fantasma di Gadda, *Trent'anni di intolleranza (mia)* è una denuncia a volte spietata ma mai rancorosa, dettata da un amore risentito per quella letteratura che, parafrasando il Milan Kundera del primo frammento, non ha esaurito tutte le sue possibilità ma attende di cogliere grandi occasioni, di scoprire strade nuove e di rispondere ad appelli ancora inascoltati. Tre lunghe appendici completano una sorta di autoritratto intellettuale dell'autore: *Per uscire dal nulla* documenta una fase importante della discussione sul post-moderno, mentre la prova di critica orale su Tabucchi rivela l'amore e il debito nei confronti del grande Giacomo Debenedetti. Nella registrazione del dibattito seguìto al-

le elezioni politiche del 27 marzo 1994 il lettore ritroverà infine il Guglielmi inventore di Rai Tre, l'osservatore lucido e mai perbene di un mondo «così poco perbene e malfatto».

ANGELO GUGLIELMI è nato nel 1929 ad Arona, ha vissuto e studiato a Roma e a Bologna dove si è laureato. Nel 1955, dopo due anni di insegnamento, si trasferisce a Roma per lavorare alla Rai. Scrive sull'«Espresso» e «Tuttolibri». Ha pubblicato da Feltrinelli: *Avanguardia e sperimentalismo* (1964), *Vent'anni d'impazienza* (1965), *Vero e falso* (1968), *Il piacere della letteratura* (1981); da Bompiani: *La letteratura del risparmio* (1973); presso la Cooperativa scrittori: *Carta stampata* (1978). È autore, insieme a Stefano Balassone, di tre pubblicazioni sulla televisione in Italia.

Sovraccoperta: Paul Gauguin, *Mahana no atua*, 1894, part., Art Institute, Chicago.
Grafica di Renzo Giust

L. 28.000

On Line

Finito di stampare nel mese di dicembre 1994
presso lo stabilimento Allestimenti Grafici Sud
Via Cancelliera 46, Ariccia RM

Printed in Italy

Scansione a cura di Natjus, Ladri di Biblioteche

Angelo Guglielmi

Trent'anni di intolleranza (mia)

Rizzoli

Proprietà letteraria riservata
© 1995 R.C.S. Libri & Grandi Opere S.p.A., Milano

ISBN 88-17-84396-2

Prima edizione: gennaio 1995

Trent'anni di intolleranza (mia)

Scansione a cura di Natjus, Ladri di Biblioteche

INTRODUZIONE

Quando mi chiesero di scrivere un libro sulla narrativa italiana di oggi rimasi interdetto per la richiesta e stentai a capirne il senso. Non riuscivo a capire cosa d'altro rappresentasse la narrativa italiana di oggi oltre il suo manifestarsi nella serie (inarrestabile e ripetitiva) delle opere (romanzi o racconti) che da qualche decennio in qua la illustrano, al punto di avere bisogno di un supplemento (aggiuntivo) di riflessioni e di pensieri utili. Fosse solo di divagazioni e digressioni brillanti, di cui io peraltro sapevo di non essere la persona più adatta. La narrativa italiana di oggi scorre placida e tranquilla, rinnovando per ogni volume che sforna la sua estraneità a ogni problema capace di dirci qualcosa di più di quello che già sappiamo. Peraltro quello che già sappiamo ce lo ripete con onestà e con buona scrittura, negando anche fuoco alla nostra furia. Che sacrificata, si trasforma in contenuto disinteresse o, forse, serena intolleranza.

Certo avremmo potuto, in risposta alla proposta ricevuta, almanaccare sul perché di tanta narrativa perbene e benfatta – che, peraltro in un mondo così poco perbene e malfatto non svolge neanche il ruolo di testimone –, ma ce ne siamo astenuti perché non vogliamo aggiungere chiacchiere a chiacchiere, non ignorando che le ragioni di una sciagura diventano evidenti solo a sciagura conclusa. Non ignorando che *fare* è più decisivo che giudicare (o almanaccare) e noi non sappiamo fare ma solo almanaccare (e forse giudicare). Semmai possiamo tentare di affrettare, con atti di denuncia, il momento della svolta, oltre la quale ritrova-

re lo spirito di ricerca o, che è l'altra faccia della medaglia, il piacere del non sapere. E allora è a quest'ultimo intento che ci teniamo e a esso informiamo la presente operina.

E proprio piccoli atti di denuncia o di riconoscimento sono questi nostri frammenti che costituiscono il corpo centrale del volume. Sono frammenti che si sviluppano, casualmente e in orizzontale come piatta e ripetitiva è la materia a cui si riferiscono. Non un aspetto di cui venga voglia di chiedere ragione, non un'ombra inquietante che ti sorprenda: la nostra narrativa recente è tutta (o quasi tutta) presentabile e risolta dentro una compostezza strutturale e una proprietà linguistica di buon valore professionale-burocratico. Certo la condizione di ristagno (che qui lamentiamo) non riguarda (può non riguardare) i singoli individui (i singoli scrittori) alcuni dei quali (non pochi) riescono a dar fuoco a un loro rispettabile ardore (e qui ne diamo riconoscimento e conto); riguarda piuttosto lo stato generale della letteratura la quale, finché non ritrova le radici, al di là del talento dei singoli, nei sogni (i bisogni, gli incubi, le fantasie) che motivano l'esistenza di una collettività (dunque di un popolo e di una lingua), non riesce a farsi volano di civiltà, nel senso di capacità di dare sempre nuova chiarezza e credibilità alle ragioni (peraltro misteriose) della vita e al suo inconoscibile perpetuarsi.

I frammenti sono disposti solo parzialmente secondo un ordine cronologico (il momento in cui sono stati scritti), che più di una volta ho rotto (e disatteso), autorizzato dalla considerazione che il risultato della somma (costituita dai tanti titoli di narrativa via via apparsi negli anni) rimaneva costante (nel tempo) tanto da consentirmi di spostare gli addendi senza cambiare il senso dell'operazione. Così ho preferito incolonnare diversamente le cifre (non sempre, in qualche caso) seguendo un ordine interno che, se contraddiceva quello della successione temporale, meglio metteva in risalto lo stato di non sviluppo (la mancanza di novità decisiva) in cui versa (e da oltre due decenni) la narrativa italiana. Così potrete trovare, per esempio, la nota su *Macno*, che pure

è stato pubblicato nei primi anni Ottanta, in coda al volume in considerazione di alcuni aspetti di attualità (sembra scritto oggi) che a parer mio il romanzo contiene.

A dire il vero a metà degli anni Ottanta qualcosa è accaduto: dopo il lavoro di scavo della neoavanguardia degli anni Sessanta e di rimessa in valore del corso della letteratura contro i ritardi – contenutistico-retorici – in cui si era smarrita, più nulla era intervenuto che potesse essere apprezzato come un nuovo scatto del pensiero critico e una rinnovata prospettiva per il fare letterario. Finché, a metà, appunto, degli anni Ottanta, sembrò riaccendersi il dibattito critico, e si riprese a parlare e a porre domande sul *dove* della letteratura: sono gli anni in cui fervevano (appunto fervide ma confuse) le discussioni sul post-moderno che volendo, forse troppo succintamente, riassumere, obbligano a dire che se da una parte spingevano la letteratura in direzione di una maggiore valorizzazione delle ragioni del *testo*, dall'altra, e contraddittoriamente, la chiamavano al ricupero delle ragioni extra-testuali, voglio dire alla necessità di annodare un rapporto più stretto con il mondo della prassi e della Storia. Di quel dibattito io do conto (comunque una mia versione) nel saggio *Per uscire dal nulla* (scritto appunto a metà degli anni Ottanta), che qui viene pubblicato come prima appendice a causa del valore esclusivamente documentario che possiede, al di fuori di ogni altra pretesa e ambizione.

Le altre due appendici sono quello che dichiarano di essere: la seconda – che contiene due esempi di *critica per così dire orale*, cioè di riflessione in presenza di pubblico su due romanzi che evidentemente stimolano questo modo diverso del discorso – è un omaggio al grande Debenedetti di cui ricordo la sera in cui ci raccontò alla libreria Einaudi di via Veneto a Roma *Capriccio italiano* di Sanguineti (appena uscito), trattandolo come un evento intellettuale appena accaduto nelle nostre menti, nella nostra coscienza, addirittura nei nostri modi di vita. Io, qui, indegnamente ma rispettosamente, cerco di imitarlo; la terza appendice fa il punto

sulle polemiche che scoppiarono all'indomani delle elezioni del 27 marzo scorso, quando alcuni intellettuali italiani vollero attribuire la *colpa* della sconfitta della sinistra alla politica (editoriale) televisiva che io, ancora colpevolmente ancorato alla ideologia demistificante e alle pratiche dello sberleffo proprie delle avanguardie letterarie degli anni Sessanta, avevo messo in atto quale responsabile della programmazione della cosiddetta Rete di Sinistra (cioè di RaiTre).

Qui si ferma (e chiude) questo volume. Come potete constatare manca di un'introduzione che sia qualcosa di più che esplicativa della struttura del libro e di aiuto al modo di leggerlo. Manca ogni profezia sul futuro della letteratura, come della più piccola imprudente proiezione sul suo possibile domani. È una tentazione in cui di solito cadono i critici e alla quale io non ho fatto fatica a resistere per mancanza di qualità divinatorie (e perché non sono un predicatore, come qualcuno non esita a insinuare). Io mi sono limitato a registrare l'*esistente* con qualche intolleranza ma senza malanimo. Mi rendo tuttavia conto che il pubblico vuole qualcosa di più, pretende che ogni discorso – anche il più frammentario come quello che questo volume propone – si concluda con un finale. E allora ecco un finale che prendo in prestito da George Steiner, un critico tanto più studioso e certo più sapiente di me. Steiner, in una sua riflessione sul destino culturale dell'Europa,[1] afferma che il XX secolo è intessuto di miti greci: *Il capitale* di Marx, così impegnato a cercare la liberazione dell'uomo, e gli stessi capolavori della modernità – l'*Ulisse* di Joyce, i *Cantos* di Pound, il *Waste land* di T.S. Eliot, *I sonetti a Orfeo* di Rilke, la poesia di Valéry – sono variazioni dei miti greci. Ma oggi, afferma ancora Steiner, quei miti si sono come essiccati. «La cultura europea alla fine del millennio è quella dei musei, degli archivi, dei festival che celebrano antichi capolavori. Chi di noi crede sinceramente che saremo testimoni di un nuovo Dante, di uno Shakespeare del 2000, di un Mozart redivivo, ecc.?»

[1] *Europa addio se tace il mito*, «La Stampa», 14 agosto 1994.

Sferzato da questa domanda, che non ignora essere senza risposta, aggiunge e conclude: «i guru post-moderni ci dicono che il tempo delle grandi storie è finito. Che non possiamo più raccontare - e tanto meno inventare - storie di quel genere. Se questo è vero, l'Europa non si riprenderà né fiorirà più, in senso autentico, interiore. Ma chiediamoci almeno: quale grande storia corrisponderebbe alla nostra condizione presente? Quale nuovo mito potrebbe costituire lo specchio vivente del nostro essere europei? Una storia così dovrebbe, credo, comprendere la realtà delle scienze. Nulla più della nostra incapacità di rispondere allo sbarco sulla Luna è sintomatico dell'indebolimento e della decompressione dell'immaginazione occidentale. Non un poema, un quadro, una metafora sono venuti da questo atto mozzafiato, il salvataggio prometeico di Icaro o Fetonte in volo verso le stelle».

FRAMMENTI

«Mi accade spesso di sentir dire che il romanzo ha esaurito tutte le sue possibilità. Ho invece l'impressione che sia proprio il contrario: che nel corso dei quattrocento anni della sua storia, cioè, esso abbia mancato molte delle sue possibilità, che abbia sprecato molte grandi occasioni, trascurato molte strade, lasciati inascoltati molti appelli.

Il *Tristram Shandy* di Laurence Sterne rappresenta una di queste grandi sollecitazioni non accolte. La storia del romanzo ha sfruttato fino in fondo l'esempio di Samuel Richardson, il quale ha scoperto nella forma del romanzo epistolare le possibilità introspettive dell'arte romanzesca. Questa stessa storia ha invece prestato pochissima attenzione alle prospettive che le venivano aperte dall'impresa di Sterne.

Tristram Shandy è un romanzo-giuoco. Sterne si dilunga per pagine e pagine sui giorni del concepimento e della nascita del suo eroe, per poi piantarlo in asso spudoratamente, e in modo quasi definitivo, non appena è nato; si intrattiene in chiacchiere con il lettore e si perde in digressioni infinite; incomincia a raccontare un episodio e non lo porta a termine; inserisce dedica e prefazione del libro a metà del volume, ecc.

Per farla breve: Sterne non costruisce il suo racconto sul principio dell'unità di azione, ritenuto a priori inerente alla nozione stessa di romanzo. Il romanzo, questo grande giuoco con personaggi inventati; significa per lui libertà illimitata di invenzione formale.»[1]

[1] Milan Kundera, *Jacques e il suo padrone.*

Non è un caso – come è fin troppo noto – che in Italia di fatto manchi il romanzo o comunque che la nostra letteratura non abbia avuto la grande stagione della narrativa vissuta nel Settecento e soprattutto nell'Ottocento dalla Francia, dall'Inghilterra, dalla Russia o dagli Stati Uniti: è che la società italiana è rimasta pressoché simile a se stessa per lunghi secoli. Organizzata fino all'Ottocento per ristrette *élites* dominanti, è rimasta di fatto estranea alla rivoluzione borghese che nel resto dell'Europa avrebbe segnato l'inizio dell'età moderna. La forma del romanzo, nella versione a noi più nota, nacque appunto in coincidenza con l'ascesa della borghesia che introduceva una nuova concezione del mondo, grazie alla quale se prima il mondo preesisteva, immobile e terribile, a favore di pochi eletti ora diventava un obiettivo da conquistare e, con l'aiuto della scienza e della tecnica, una specie di miniera da sfruttare per il miglioramento della vita degli uomini.

Con l'ascesa della borghesia si andò verso la frantumazione dei confini fin lì così chiusi del sapere, e si manifestò, in particolare, l'esigenza di una letteratura caratterizzata da una organizzazione espressiva di tipo largamente fabulatorio, più attrezzata a seguire la dinamica dell'esperienza quotidiana che non a percepire i moti del cuore o magari gli azzardi del pensiero. In Italia (e ancor oggi) è stata la poesia a avere la meglio, cioè una forma espressiva di tipo aristocratico, che presuppone l'immutabilità della condizione umana, di cui si mostra più appassionata che non della mutabilità della vita di tutti i giorni.

Carlo Emilio Gadda è uno dei pochissimi scrittori italiani di questo secolo che continuano a suscitare una eco intensa (e prolungata) nella nostra sensibilità. La sua considerazione della realtà come flusso in cui la molteplicità e la varietà si mischiano alla aleatorietà e alla «confusione» – da cui il concetto di «pasticcio» come «tecnica conoscitiva e oscura fisiologia dell'Universo»; il suo rifiuto della Storia come svi-

luppo ordinato del mondo; la sua fiducia nel principio di indeterminazione; la sua rinuncia all'egemonia dell'io che considera, come ci ricorda Giancarlo Roscioni, piuttosto «la realtà di un attimo»; la sua consapevolezza di partecipare al male del mondo; il suo uso della filosofia non come riserva di significati ma come indicazione di metodo; la sua perplessità sulla possibilità dell'unità, perfino della persona umana, che tende a flettersi fino alla dissociazione; la sua nevrastenia che, per non rinunciare alle cariche eversive così utili al progetto letterario, rischia lo stato patologico; il suo convincimento che nell'opera letteraria vi è sempre «qualcosa di *caricato* o comunque di spastico, che pertiene non a un capriccio ma piuttosto a una necessità, intrinseca all'opera stessa: ricreare la vita con i mezzi e dentro i termini propri del pensiero»; tutto questo ce lo avvicina, fa di Gadda un nostro contemporaneo: più che un autore da comodino, un *maestro ancora vivente*, da interrogare per le nostre necessità di oggi.

Pasolini e Sciascia. Pier Paolo Pasolini (scelgo uno scrittore che non ho amato e non amo perché nessuno dica che sto facendo giuochi troppo personali) era un feroce giudice e castigatore dei costumi e dei modi di vivere di oggi contro i quali lanciava anatemi definitivi. Ma lo faceva dentro una interpretazione complessiva (seppure avventurista) del tempo che stiamo vivendo per la cui comprensione sapeva che non erano più sufficienti le coppie di giudizio del tipo onestà-disonestà, salute e pazzia, ragione e non ragione, sincerità e ipocrisia, verità e falsità, avanguardia e tradizione. E soprattutto (e conseguentemente) lo faceva dentro un progetto (seppure contestabilissimo) e una tensione che non si esaurivano nell'auspicio di ritrovare il buon tempo antico (ammesso che ci sia mai stato), ma di dare fondamento a una nuova età (della quale non importa che indicasse in modo molto confuso i tratti caratterizzanti) in cui l'uomo potesse vivere la sua diversità (cioè che potesse sottrarsi alla violen-

za omologante - come lui diceva - dei condizionamenti esterni). E è tutto questo che manca a Sciascia. In lui lo sdegno non fa il salto dal fegato al cervello e non si tramuta in una passione creativa capace di prefigurare una meta, magari oscura, ma comunque posta al di là del nostro orizzonte visivo. Il freddo raziocinio di Voltaire vedeva la rivoluzione francese; quella di Sciascia un'Italia perbenista (sogno negato ai nostri padri) che non è mai esistita.

Sciascia scrive che «la vita di Tolstoj si svolge tutta sotto il segno della fuga». Quella sua (di Sciascia) sotto quello della fissità. E allora mi viene voglia di usare, riferendolo a Sciascia, lo splendido aforisma che colgo in una delle ultime pagine del diario: «Un orologio che va male non segna mai l'ora giusta; un orologio fermo la dà esatta due volte al giorno. Si può spiegare così il riflusso verso la moderazione, la conservazione, e la reazione dell'elettorato di sinistra in Europa». Si spiega anche così il sincero consenso che non stentiamo a dare ai libri di Sciascia e il reale disinteresse che nutriamo per essi.

I fatti diventano notizia allorché vanno alla rovescia. Prima non esistono, almeno per i giornali. E che cosa faceva Pasolini se non rovesciarli (e rovesciarsi) continuamente? L'eterosessualità è la regola, lui vantava l'omosessualità. I comunisti sono ubbidienti, lui era un comunista disubbidiente. Il paese cresce, pur tra difficoltà e contraddizioni, verso forme adulte di democrazia, lui lamentava la nascita di un nuovo fascismo peggiore di quello vero. L'analfabetismo tende a scomparire, lui diceva che ciò porta a una ignoranza più tragica. Le condizioni di vita migliorano, lui ne ricavava il convincimento della prossima fine dell'uomo. Gli studenti sono aggrediti dalla Celere, lui parteggiava per i poliziotti. Cresce un forte movimento popolare per l'aborto, lui si pronunciava contro. E così ancora. Se fosse stato vivo nei giorni della tragedia di via Fani sappiamo cosa avrebbe detto.

Nell'ambito della commedia dell'arte e del burlesco cinematografico (di cui le opere di Celati costituiscono l'equivalente scritto) il ricorso alle bastonate non si configura come l'esercizio di un'azione violenta, piuttosto incarna una domanda di spazio, di agibilità vitale che nei termini rumorosi (appunto violenti) in cui è espressa contiene un surplus di impazienza rispetto a ogni pretesa di ordine imposto e di conformismo obbligato. È così che la bastonata diventa, al contrario, una dichiarazione di rifiuto della prevaricazione e l'espressione di una promessa di solidarietà. Chi le dà è lo stesso che le riceve, in una intercambiabilità di ruoli che fa saltare la feroce contrapposizione di dominati e dominanti.

Non arrivare mai è il destino segreto di Danci,[1] per il quale inseguire un obiettivo è trovarsi sempre più lontano da esso.

Il comico di Gianni Celati salta il momento dell'umorismo (del sorriso sapiente, comprensivo o castigatore, rivolto al modo di essere del reale) come anche il momento astratto della pura provocazione intellettuale; e, oramai sfebbrato, inclina decisamente verso il basso portando la sua scelta alternativa nel territorio dei panni sporchi, dei vestiti sdruciti, delle parole mancate, delle scelte dementi, dei gesti sbagliati. Il mondo della carenza che così si costituisce non si esaurisce in una critica del mondo della sufficienza; giacché prima ancora rappresenta una diversa decisione vitale certamente subita ma come si subisce la vita quando si nasce. Al borghese che si disfa della realtà (la cui storia si sviluppa attraverso una serie di attentati sempre più riusciti ai meccanismi della vita) il Danci di Celati oppone l'egoismo della propria miseria.

Ovviamente Celati realizza la sua *scelta misurabile* attra-

[1] È il protagonista de *Le avventure di Guizzardi* di Gianni Celati.

verso la messa in atto di un linguaggio caratterizzato da una perfetta (e affascinante) incapacità a dire. Danci tratta le parole come un bambino mette insieme i pezzi di un meccano regalatogli troppo presto. E come la costruzione impossibile del bambino non realizza un progetto mentale ma esprime una manualità, così il linguaggio di Danci imita l'urgenza della vitalità fisiologica. Di qui la precipitosità del dettato la cui velocità (contraddittoriamente) non è frenata dai continui anacoluti di cui è intessuto e di qui anche il peso fisico che acquistano le parole che tuttavia non cadono nonostante la perigliosità della costruzione cui sono attaccate. L'assemblaggio delle frasi all'interno di uno stesso periodo è regolato dalle leggi della meccanica la quale consente, a determinate condizioni, che il solo sostegno di un dito regga una palla di ferro di 100 chili. Con questo linguaggio Celati non ci convoca a un incontro intellettuale ma ci rende disponibili alla partecipazione fisica e all'intervento diretto. Non chiede la nostra complicità ma ci inizia alla libertà.

Il solo approccio possibile al romanzo continua a essere il «grottesco». O semplicemente il «comico»; o il «farsesco». Tutte le altre chiavi sono pericolose non solo perché non aprono niente (sarebbe il meno) ma perché favoriscono sviluppi distorti.

Vi è il sospetto che Sebastiano Vassalli bruci i tempi e anticipi sviluppi successivi per impazienza verso un pubblico, che non stima, e una letteratura, in cui non crede. Per una impazienza-disprezzo pari a quello di chi sapendo di dover morire accorcia i termini della vita.

Volponi è uno dei pochi scrittori che sa quel che fa. E allora ci disturba sentirgli dire, a proposito del *Lanciatore di giavellotto*, che questa volta ha scritto un romanzo tradizionale,

calcolando i rischi che correva, «spinto a affrontarli dalla riflessione che viviamo in un momento in cui molti, anziché fare un libro, inventano sottosistemi, tangenti, fanno esercizi letterari. Invece occorrono, come nell'amministrare, le piccole cose concrete, anche modeste, ma *vere*». Ma per fortuna questo nuovo romanzo di Volponi non contiene piccole cose concrete. Invero non contiene nemmeno grandi cose astratte. E forse è proprio in questa doppia assenza che sta la sua qualità. Infatti non contiene piccole cose concrete in quanto non possono essere considerate tali le vicende di Damin (il ragazzo protagonista), il quale, in preda a un forte complesso edipico, alimentato e aggravato dalla scoperta degli amori clandestini della madre con il più bello del paese, si rinserra in una impotenza disperata che alla fine sfoga nell'assassinio della sorella, a cui fa seguire il suo suicidio. Né contiene grandi cose astratte giacché se è vero che gli anni in cui il romanzo è ambientato sono quelli del fascismo, non è vero che l'azione che vi si dispiega è esemplare di quel periodo storico, né che funziona come metafora delle difficoltà che vive un adolescente oggi. Il vero obiettivo e senso del romanzo sta altrove.

In effetti *Il lanciatore di giavellotto* si stacca dai precedenti romanzi di Volponi. I quali, pur se diversi, nascevano da un'ispirazione unitaria nel senso che si svolgevano sul palcoscenico dell'Italia neocapitalista e del boom. Con il *Lanciatore* Volponi recupera ambienti e esperienze più antiche (e che sembrava avere da sempre trascurato) legati al tema dell'adolescenza e ai suoi ricordi di ragazzo a Urbino durante il fascismo. Così di primo acchito questo Volponi spira un'aura anacronistica e fa insorgere il sospetto di un cedimento alle suggestioni della memoria. Ma entrati nelle prime pagine e procedendo poi via via nella lettura ci accorgiamo che il *Lanciatore* è privo di ogni facile *pathos*, che non ha intenti rievocativi, che la coerenza dei passaggi in cui si sviluppa non ha nulla a che fare con il proposito di riprodurre il *vero* (tanto nella versione naturalistica che sociologica), che manca di ogni didascalismo edificante e di ogni carica dimostrativa.

Letto come romanzo tradizionale, cioè costruito con la cura della verosimiglianza e l'orgoglio della precisione, il *Lanciatore* rivela un cumulo di insufficienze. Intanto il fascismo è dato con simboli troppo facili e plateali: il pugnale lucente che splende alla vita di Maracci (l'amante della madre) e di cui questi non si libera nemmeno durante l'amplesso amoroso; la glorificazione della masturbazione e del casino; il rombo della macchina di Mussolini in passaggio per il Furlo; l'inganno dei nuovi posti di lavoro nell'impresa coloniale. L'ingiustizia e la differenza di classe è visualizzata dai bei vestiti buoni dei borghesi, dall'esclusivismo del circolo cittadino, dal razzismo dei professori che ogni volta che un figlio del popolo azzecca una buona interrogazione o un compito in classe gli rinfacciano di averlo copiato.

L'antifascismo è rappresentato dal solito calzolaio senza peli sulla lingua che, dopo un breve soggiorno nelle patrie carceri e anni di esilio a Marsiglia, rientra in Italia e si fa partigiano. Poi gli stessi amori clandestini della madre si svolgono secondo una meccanica poco verosimile: è poco credibile infatti che la madre uscisse nottetempo, per anni e anni, mentre il resto della famiglia dormiva, per raggiungere subito oltre il muro dell'orto l'amante che lì la prendeva; e poco credibile è che la madre non si accorgesse che il figlio la seguiva; come poco sostenibile è che la famiglia, pur essendo a conoscenza della situazione, la tollerasse e che il paese non ne parlasse più forte disturbando la prosecuzione della tresca. Infine poco convincente (a fronte di un metro realistico) è che il complesso edipico di Damin, il ragazzo protagonista, assuma forme sempre più patologiche nonostante l'indubbio aiuto che gli viene dalle parole degli unici due amici che possiede, il calzolaio e il nonno; l'uno e l'altro impegnati a convincerlo che non è colpa per una donna cercare l'amore del corpo, soprattutto se è assente chi vi dovrebbe provvedere.

Come va anche contro il presunto realismo del racconto la predisposizione accurata della macchina narrativa, dove ogni cosa è collocata a arte e è troppo scopertamente in

funzione dello sviluppo della trama. Così non appena incontriamo la boccetta della tintura per le scarpe o, più in là, la roncola, non abbiamo bisogno di andare avanti nella lettura per sentire che si tratta di scatti con cui l'autore si sta preparando al salto finale. È che Volponi, modernamente, considera la trama un campo di tensioni, dove gli spostamenti sono regolati dalla ricerca dell'effetto voluto. Nel *Lanciatore* l'effetto (e anche il significato) mirato è l'esplosione della macchia nera dell'inconscio, che deflagra come una bomba e manda in pezzi ogni pretesa di verosimiglianza come ogni credibilità logica e di comportamenti. Una grande piovra nera avanza e con un impensabile scatto finale ingoia lo stesso libro. Si tratta di una sorta di animale metafisico, di cui non è possibile avere ragione neppure adoperando i metri di previsione e comprensione più aggiornati. Non bastano Freud e l'indagine psicoanalitica a spiegarci il colpo di roncola (con cui Damin abbatte la sorella). Qualcosa sopravanza, che è irriducibile a ogni resa di conti. E questo «qualcosa» è la vera qualità del *Lanciatore* e, dunque, il suo pregio. Certo in quella macchia nera, che si espande inesorabilmente, ciascuno può vedere la violenza del fascismo, l'arroganza della natura opposta alla cultura, del non sapere al sapere, dell'oppressione alla libertà, della non ragione alla ragione, o ancora altro. Ma è anche certo che se è questo che si può vedere, non è questo che fa il senso del romanzo, il quale quel senso (e la sua attualità) lo trova in certe rotture dell'*atteso*, dove si aprono improvvise falle da cui defluiscono allarmi mai sentiti, turbamenti inediti, inquietudini inimmaginabili, spaventi sconosciuti, richiami invisibili. E allora (e ancora una volta per i romanzi che contano) il *Lanciatore* vale non tanto per ciò che si vede ma proprio per ciò che, in fondo, non si può vedere.

Giorgio Manganelli è un grande retore. Il grande retore è colui che sa che la lingua è un deposito inesauribile di segni e quindi una fucina infinita di combinazioni, con le quali

tutto può coprire e dire, può fare esistere l'inesistente, può simulare la morte prima di averne esperienza e può dare figura all'eternità prima che gli si apra davanti.

Contrariamente a ciò che si pensa, Manganelli ha una concezione materiale del linguaggio in quanto per lui il linguaggio costituisce l'unica esperienza di realtà possibile. Manganelli usa il linguaggio come strumento di possesso più che di riflessione. Di qui il carattere per così dire prensile della lingua manganelliana, le sue parole e frasi cariche di rabbia furiosa, frutto di una aggettivazione insistente, di una punteggiatura abbondante, di una ripetitività esasperata. Con il linguaggio Manganelli non dichiara una conoscenza ma afferma un possesso.

Leggere questo romanzo[1] di Busi è come passeggiare per i campi della pianura padana, quando l'aratro ha appena spaccato le zolle e sale dalla terra l'odore sgradevole della cacca ma anche la promessa di un buon raccolto.

Daniele Del Giudice non ha difficoltà a dichiararsi ammiratore di Calvino del quale accoglie la suggestione con intenzionalità tanto più forte ora che quest'ultimo è prematuramente morto. E certo nessuno può negare a Del Giudice il merito di avere scelto un così autorevole punto di riferimento, cioè di avere eletto l'autore delle *Città invisibili* a modello in cui specchiarsi e a esempio a cui ispirarsi. Ma se dobbiamo riconoscere a Del Giudice la felicità dimostrata nella scelta del modello, qualche dubbio ci viene sulla capacità di adattarlo alla sua persona. Diciamolo subito: qualche serio dubbio. Leggendo l'*Atlante occidentale* abbiamo l'impressione di trovarci come di fronte a una donna grassa che voglia per forza indossare un vestito della Vanoni: potrà sottoporsi a tutte le diete di questo mondo, diventare più ma-

[1] *Vita standart di un venditore provvisorio di collant.*

gra della stessa Vanoni, ma pure non riuscirà a ripeterne la naturalezza della sagoma, la grazia inconsapevole del profilo, la morbida linearità del disegno: qualche durezza sopravviverà, qualche forzatura di segno, la legnosità dell'impianto, l'acerbità dei contorni: e si dovrà concludere di trovarsi di fronte a un caso di buona volontà non premiata.

«Avevo cominciato a scrivere tanto tempo fa. Avevo ventidue anni. Allora leggevo Mario Mariani, Pitigrilli. Mi dicevano: perché leggi Pitigrilli? Perdi tempo. Io mi ci divertivo, sapeva di internazionale.»[1]

Morovich viveva (era nato) in un piccolo paese, dalla geografia incerta, dove trionfava, nonostante il mare, una natura dura e scostante che invitava alla solitudine più irsuta. L'Italia cui egli guardava, e della quale pur senza particolari slanci desiderava far parte, era politicamente (e nell'organizzazione statale) dominata dal fascismo (esibizionista eppure - non contraddittoriamente - autarchico) e letterariamente dal rondismo (di ascendenza classica eppure - non contraddittoriamente - provinciale).

Prigioniero di questa gabbia Morovich, scrittore senza tradizione, non vedeva come uscirne; ma, scrittore vero e soprattutto scrittore intelligente, riuscì a evitare (a ridurre), se pure a modo suo, le conseguenze cui quella prigionia intendeva condannarlo. E cioè mentre non esitava a fare ricorso (né poteva) a tematiche e spazi di osservazione che coincidevano con quelli tipici del naturalismo più vieto o, non poche volte, del romanzo di appendice (dico le piccole vicende quotidiane, la celebrazione della vita di provincia, pettegolezzi amorosi ecc.), poi quella materia stravolgeva nella sua normalità, attivando una forte intrusione di

[1] Enrico Morovich che parla nel risvolto di copertina di *Miracoli quotidiani*.

elementi irrazionali e funambolici che sovvertivano il piano espressivo, spingendo la scrittura verso aspetti onirico-metafisici.

Questi di Morovich sono racconti brevi, spesso di una sola pagina. Sorretti da uno stile fortemente paratattico, si sviluppano lenti e composti finché a un certo punto svoltano facendo (d'un colpo) a ritroso il percorso fin lì compiuto. Sono racconti (per così dire) che tornano indietro e cioè che annullano, ricorrendo (a un certo punto del loro sviluppo) a un balzo visionario, l'incipit realistico-naturalistico cui sempre si affidano. Un esempio per tutti: un racconto (stupendo) di solo 17 righe. Due briganti intendono ammazzare un contadino per derubarlo. Ma il contadino, venuto a conoscenza del loro proposito, li precede uccidendoli. I due briganti, per vendicarsi, decidono di far morire di paura il contadino stendendo i loro fantasmi su una corda tesa tra due pali. Quando il contadino, tornato di sera un po' brillo, li vide, «capì che la moglie aveva steso la biancheria perché asciugasse col vento della notte. Solo che aveva dimenticato di fermarla, correndo il rischio di non ritrovarla il giorno dopo. Il contadino entrò in casa, cercò i fermagli di legno e, tornato fuori, assicurò gli spettri sulla corda della biancheria».

Forse nemmeno il grande Campanile, o Zavattini, o addirittura Savinio erano riusciti a liberare la materia narrativa verso un cielo così libero e astratto. A Morovich, forse anche perché più innocente, è riuscito.

Ho l'impressione che Leonetti si sia chiuso in una gabbia (ideologica, sentimentale e stilistica), nella quale, per non uscire, ha trasportato il mondo. Ma del mondo in una gabbia quanto ne entra?

Che Sciascia, che l'intelligenza di Sciascia, si sia posto dei limiti di comprensione, che abbia picchettato il recinto in cui intende scorrazzare e deciso di non oltrepassarlo, qualunque cosa accada e senza chiedersi se ne valga la pena è un fatto indubitabile. Il suo giardino delle delizie comprende poche e selezionate piante, appartenenti a due aree di coltura ben precise: la francese, di cui Sciascia predilige il Settecento (il secolo dei lumi) e la prima metà dell'Ottocento fino a Stendhal (trascurando tutto o quasi tutto quello che viene dopo da Baudelaire a Mallarmé, ai surrealisti, a Proust, al *nouveau roman* ecc.), e, l'italiana, di cui ama il grande Ottocento (Manzoni, Leopardi, De Sanctis, Verga) e quella parte del Novecento in cui hanno operato i siciliani (Pirandello, Brancati, Vittorini). Nel giardino di Sciascia in pratica non troviamo altro – a parte i grandi classici della letteratura universale (da Omero a Dante a Shakespeare a Tolstoj) che non abbiamo contato in quanto più o meno presenti in tutti i giardini; mancano oltre a Proust, Musil, Kafka, Joyce; le filosofie della negazione; le avanguardie storiche; le espressioni più tipiche del pensiero moderno, dall'antropologia, alla linguistica, allo strutturalismo; il realismo americano, le neoavanguardie ecc.

Sciascia è un conservatore con l'animo del rivoluzionario; o forse è un rivoluzionario con la prudenza (la saggezza?) del conservatore. Come tutti gli uomini di fede, legati profondamente a una fede, è comprensivo e insieme intollerante, generoso e avaro, giusto e iniquo, appassionato e gelido, sincero e reticente, intelligente e stupido.

L'intelligenza di Sciascia è penetrante, tenebrosa (perché profonda), dotta, appassionata e un po' causidica nella tradizione della grande cultura meridionale: solo che Sciascia l'ha risciacquata nelle acque della Senna, schiarendola senza appiattirla, semplificandola senza impoverirla, tendendola senza irrigidirla.

Nella cultura medioevale il *corpo* rappresentava il centro unificatore di ogni esperienza materiale e spirituale, di vita e di pensiero.

Ci si può chiedere come mai una società come quella medioevale pervasa di una irrazionalità così acuta e anche capace di esperienze mistiche così alte fosse poi così fortemente (e contraddittoriamente) ancorata alla realtà del corpo e alla materialità dell'esperienza. La risposta può essere che proprio perché si trattava di una società dedita a una intensa attività visionaria, aveva bisogno di *sentirsi* per non perdersi, eleggendo il sentimento del corpo a sentinella della propria esistenza.

Insieme al «puzzo dei poveri»,[1] che non ci perseguita più o, comunque, rispetto al quale disponiamo di fin troppe facili difese, quanto d'altro abbiamo perduto? La nostra è la civiltà dell'esercizio dell'intelligenza contro le pratiche del corpo; è la civiltà di tutto ciò che «sa di buono»; è una civiltà che ha in orrore l'organico, che non ha alcun rapporto con la morte (rispetto alla quale l'unico impegno di cui è capace è di allontanarla nel tempo, di nasconderla); è una civiltà che ha ucciso in sé ogni traccia di animalità, bruciandola sull'altare dei valori della *vera umanità*, che poi sono quelli di una borghesia appropriatrice e imperialista; è una civiltà che ha declassato l'odorato all'ultimo posto nella graduatoria dei sensi, decretandone l'inutilità tranne che, appunto, per gli animali. La mutazione antropologica così intervenuta ha prodotto un uomo nuovo profondamente diverso da quello di un tempo nemmeno tanto lontano (comunque anteriore al secolo della chimica e della industrializzazione): un uomo che, divorziando dalla sua carne e prendendo le distanze dal suo corpo, ha sostituito la sua immagine di «po-

[1] Alain Corbin, *Storia sociale degli odori (XVIII e XIX sec.)*.

vero, debole, imperfetto e (tutto considerato) sbagliato animale in quella di macchina efficiente, incorruttibile, antiruggine». Con questo uomo noi stiamo vivendo ormai da più di un secolo, raggiungendo livelli sempre più raffinati di efficienza e di funzionalità.

Di pari passo sentiamo crescere in noi un oscuro malessere, un disagio (razionalmente incomprensibile) sempre pronto a trasformarsi in infelicità. Che cosa ci sta succedendo? Quella verso il robot è gelosia? o disperazione per la nostra povertà rispetto alla quale il robot funziona da specchio? In mancanza di risposte certe e definitive, che non è possibile formulare, tendiamo a prestare ascolto alle voci più disparate. E confessiamo che quella che ci tenta di più, senza avere il coraggio di riconoscerlo, è l'affermazione dell'etologo Lorenz che scrive: «il recupero della nostra animalità è il solo mezzo che ci resti per divenire finalmente "*umani*"».

La motivazione culturale dell'approccio descrittivo – e cioè della scelta stilistica di Robbe-Grillet – è da alcuni fatta risalire alla diffusione delle teorie husserliane che già da qualche tempo avevano pervaso la cultura francese. Per la fenomenologia husserliana la realtà è ciò che è e dunque è ciò che avviene: il vissuto e non il pensato è la trama della nostra vita. Conquistato da questa teoria Robbe-Grillet ne tenterebbe l'estensione in sede di poetica e ne nascerebbe una narrativa (la sua) puntata «sui rapporti esistenti tra gli oggetti, i gesti, le situazioni al di là di ogni commento psicologico o ideologico sul comportamento dei personaggi». Questa tesi, sostenuta da vari studiosi e in particolare da Renato Barilli, viene contestata da altri (e in particolare da Luciano De Maria).

Gli oppositori della interpretazione fenomenologica affermano che il descrittivismo «geometrizzante e nomenclatorio» di Robbe-Grillet non ha nulla a che fare con il *vedere* proclamato dalla scuola fenomenologica. Per questa il *vedere* è spogliare i dati del vissuto di tutto ciò che lo velano e nascondono, per scoprirli nel loro nucleo originario. Tut-

t'altro è il vedere di Robbe-Grillet che è immune da ogni proposito di autenticità, di ricerca della trama vincente della realtà. In queste condizioni più conveniente sembra ai sostenitori della seconda tesi supporre che la presenza massiccia degli oggetti nella narrativa di Robbe-Grillet è da collegare al processo di reificazione che ha colpito il mondo di oggi, quando la vita «si è ridotta - sono parole di Adorno citate da Robbe-Grillet - alla sfera del puro e semplice consumo, che non è più se non un'appendice del progresso materiale della produzione senza autonomia e senza sostanza propria». Nel mondo reificato gli oggetti prevalgono sugli aspetti umani e l'uomo da protagonista attivo del processo storico ne diviene colui che semplicemente lo contempla. E è in questa nuova evidenza sociale, nella decadenza della presenza umana nel mondo che troverebbe la sua giustificazione il descrittivismo di Robbe-Grillet, il suo rifiuto della psicologia, la sua rinuncia a considerare altra realtà che non sia quella grigia dell'immediato vissuto.

Vale la pena di chiedersi come si è arrivati a quel momento dello sviluppo della creazione artistica contemporanea che Renato Barilli, sulla scia di Deleuze e Guattari, ha indicato come il momento della «ripetizione» (cioè della rivisitazione di materiali preesistenti e già «fatti» appartenenti al patrimonio della scrittura europea).

Alla tecnica della rivisitazione il romanzo (ma anche la poesia, le arti figurative, la musica) prese a ricorrere a partire dal '68 quando si diffuse e affermò il convincimento che cultura e realtà fossero l'una prodotto dell'altra, anzi che la realtà non fosse che la stessa cultura, e cioè puro esercizio della intelligenza, pratica della finzione, giuoco dell'immaginazione. Fu a questo punto che l'arte (almeno una tendenza non trascurabile di essa) decise di crescere come una ripetizione su se stessa, di riprodursi peregrinando attraverso il suo passato, rivisitando i suoi luoghi deputati, le parole che fin lì aveva pronunciato, le strutture che aveva costruito,

le immagini cui aveva dato corpo, le forme che aveva sperimentato, le tecniche e i metodi che fin lì aveva praticato; ovviamente era una visita guidata esclusivamente da impulsi libidici e dunque priva di qualsiasi proposito dissacratorio (che aveva caratterizzato le esperienze artistiche del decennio precedente); una visita animata dalla curiosità di provare nuovi innesti, incroci e congiunzioni e dal desiderio di riscoprire (e addentare) la ricchezza di un patrimonio inesauribile per moltiplicarne le occasioni di godimento. La demuseificazione e l'inserimento del manufatto d'arte nel circolo delle nostre esperienze quotidiane è una conquista consegnataci dalla rivoluzione culturale degli ultimi anni Sessanta.

Letteratura di avanguardia e paraletteratura sono i due fenomeni più significativi della nostra storia letteraria più recente. Nascono entrambe da uno stesso impulso, che è l'urgenza di corrispondere a una nuova società di lettori (conseguente al drammatico rivolgimento che il nostro tempo ha vissuto nel campo scientifico, tecnologico, dell'organizzazione sociale, della geografia politica, ecc.). Si tratta di lettori che, intanto, dichiarano la loro identità contestando i prodotti della letteratura precedente, in cui non trovano risposte sufficienti a (alimentare o) intrattenere la loro vocazione, tanto intellettuale che sentimentale, di uomini di frontiera, proiettati verso un futuro che temono e pur li esalta, irridenti, fino all'ingratitudine, verso un passato in cui non si riconoscono. In questo nuovo contesto esistenziale e di esigenze vitali la letteratura di avanguardia e la paraletteratura, oltre che le ragioni del loro essere, trovano anche le ragioni della loro diversa funzione: la letteratura di avanguardia è una sorta di riflessione critica sullo stato delle cose, un verbale di denuncia, una ordinanza di demolizione, un programma di ricerca, un promemoria di difficoltà da vincere, forse una nuova carta di permessi e di divieti.

La paraletteratura prende atto dei divieti che la lettera-

tura d'avanguardia pronuncia, ma, anziché lasciarsene neutralizzare, come ragionevolmente dovrebbe, furbescamente li utilizza indirizzandoli a fini in cui il divieto rende. La paraletteratura è una sorta di letteratura-droga, con cui è facile ottenere lo stordimento di chi la usa. Ma la droga, in un altro contesto, è sempre anche stata la base su cui ha lavorato la medicina.

Poiché letteratura d'avanguardia e paraletteratura si scalano sulla stessa linea, anche se situandosi a livelli diversi, può capitare che in alcuni casi (o in determinati momenti storici), siano così lontane da sembrare agli antipodi (l'una il contrario dell'altra) mentre in altri (casi e tempi) la distanza che le separa tende a ridursi e si determina un processo di ravvicinamento progressivo dall'una all'altra. E non è da escludere (almeno in teoria) un punto di incontro, in cui l'una accoglie (fa proprio) il meglio dell'altra (il massimo della ricerca e il massimo della comunicazione), realizzando il modello più completo e più moderno di composizione narrativa oggi conseguibile. Solo in teoria? In molti affermano che quel punto di incontro è stato già raggiunto con *Il nome della rosa* di Umberto Eco.

Arbasino raggiunge il massimo dell'intensità con la dispersione, il massimo della centralità con la fuga dal centro, il massimo della trasparenza con l'accumulazione, il massimo della linearità con la ripetizione, il massimo della chiarezza con l'affastellamento. Da tempo sappiamo che la superficialità di Arbasino è la leggerezza dell'astronauta in libera esplorazione nei cicli proibiti dei pianeti.

«Quel cane interventista d'un Gaddus, dirà qualche furbo studioso, spesato de formaggio e fichi secchi dalla stampa venduta alla Francia per annà in piazza a picchiar la questura de Giolitti, quel bojaccio, quello schifo, quel pederasta, quel fottut'in culo, il giorno 21 gennaio 1916 magna-

va 'e pappardelle alla mensa dioboia dell'8° di linea, tre kilometri 'ndietro di questa linea. Bé: è vero: e la storia parlerà (come se la storia fosse più giusta di un tribunale): ma mò m'ingrasso e poi trapasso.» È quasi impossibile credere che questo brano è stato scritto dallo studente di ingegneria Carlo Emilio Gadda nel lontano 1916, tanto è già presente il marchio di fabbrica del Gadda, non più ingegnere ma scrittore, del 1950. Infatti il brano già evidenzia la pratica dell'innesto di lessici diversi (con la prima apparizione del romanesco), il carattere impervio della sintassi, l'andamento ipotattico della frase, le ellissi, i cambi continui di ritmo, le sonorità interrotte e, dunque, è un brano che potremmo benissimo leggere nel *Pasticciaccio*.

Che cosa si rimprovera alla critica linguistico-strutturale? Di essere colpevole di tutti i delitti possibili. Intanto si servirebbe del testo come pretesto per le sue elaborazioni; di conseguenza darebbe informazioni su se stessa più che sulle intenzioni dell'autore e la loro resa nel testo; quindi vanificherebbe ogni giudizio di valore, mettendo sullo stesso piano Leopardi e Diabolik, Manzoni e Paperino, l'uno e l'altro trasformando in «formulari matematico-logico-semiotici». Diciamo subito che si tratta di delitti possibili, come l'omicidio (colposo) del medico che sbaglia l'intervento chirurgico o dell'ingegnere che compie un errore di calcolo nella progettazione di un ponte. Ciò che non è ammesso né ammissibile, è credere che non la possibilità ma l'errore è intrinseco alle regole e ai modi stessi di essere della critica linguistica e alla scelta per così dire filosofica che è alla sua base (che ne è la premessa). No. Non è ammesso.

Quer pasticciaccio brutto de via Merulana era già uscito nei primi anni Quaranta quando, avvicinato con metodo improprio, era stato scambiato per un esempio non riuscito di prosa d'arte. Fu soltanto nel '58, al tempo della sua seconda ap-

parizione pubblica che, attaccato con gli strumenti della critica linguistica, rivelò che nel romanzo la lingua non era usata in funzione di una esercitazione su tema (prosa d'arte) ma era il tema stesso dell'impegno espressivo – e allora fu facile sottrarlo all'area di competenza del «novecentismo», dove ci stava come un cavolo a merenda, e avvicinarlo alle più rivoluzionarie esperienze di scritture europee, tra Joyce e Céline. E non fu operazione da poco, giacché permise di riscrivere tutta la storia della letteratura italiana contemporanea da un punto di vista meno chiuso e provinciale, spostando confini, paletti e giudizi di valori tali da rovesciare il quadro di lettura fino allora accreditato.

Perché oggi vedono la luce una quantità (sempre crescente) di libri destinati a scomparire il giorno dopo? A causa dell'improvvisazione dei programmi, della megalomania degli editori? di calcoli sbagliati o anche di altre circostanze e fattori? Vediamo. Tempo fa leggevo su «Le Monde» un articolo, *Scrivere o no?*, che mi ha colpito e nel quale forse possiamo trovare una risposta a ciò che cerchiamo. Vi si affermava che Louis Aragon da bambino – come egli stesso confessa in uno scritto autobiografico – «dopo aver imparato a leggere si rifiutò di scrivere». A lui che sapeva leggere, la scrittura appariva un esercizio inutile. «L'écrire, pour quoi faire, puisque je le savais déja.» Così a proposito di alcune zie con cui viveva, che erano solite scrivere le storie che lui raccontava, era costretto a pensare, fatto salvo il rispetto filiale, che erano delle idiote a riprodurre quello che egli diceva, «sans avoir desir d'écrire elles-mêmes autre chose à la place». Poi, Aragon imparò a scrivere: e ciò avvenne quando «un bel giorno» ce lo racconta lui stesso «mi venne l'idea che se avessi saputo scrivere, avrei potuto dire altro da quel che pensavo». E così, commenta il giornalista di «Le Monde», Aragon a sei anni era già surrealista e, aggiunge, come probabilmente tutti i bambini della stessa età. Ma ben presto i bambini diventano grandi e cominciano a scrivere

quello che credono di pensare e cioè «ciò che gli altri hanno scritto e pensato per loro». A questo punto si precisa l'inutilità della scrittura, il cui atto acquista senso solo se praticato dagli scrittori che, in quanto meritevoli di tale nome, sono gli unici che sanno scrivere «altro da ciò che pensano».

Ho finalmente capito perché ho sempre avuto in sospetto la poesia, non riuscendo mai a prenderla sul serio: da ragazzo, quando andavo a scuola, perché, per ogni poesia (o brano poetico) che mi facevano leggere, mi costringevano a farne la versione in prosa e ne veniva fuori un quadro di pensieri e di sentimenti così comuni e qualunque che ero imbarazzato solo a ripeterli; da grande perché sono capitato in un tempo in cui è più facile scrivere versi che trovare un posto di lavoro e la vastità dell'offerta si accompagna alla improvvisazione e casualità della fattura.

Io quando decido di recensire un libro o comunque di riflettere per iscritto su un certo problema non leggo mai ciò che su quel libro o su quel problema ne ha scritto il critico o saggista che stimo altrimenti poi nello scriverne mi capita di ripetere ciò che ho appena letto o comunque resto talmente suggestionato da ciò che ho appena letto da paralizzarmi. Così devo avere fatto, se pure inconsapevolmente, nel caso di Debenedetti: ho deciso di non leggerlo per non correre il rischio di non cominciare mai a scrivere. Io infatti ho cominciato a scrivere e a fare (val quel che vale) il mestiere di critico letterario proprio negli ultimi anni Cinquanta: e la spinta a scrivere me la dava la convinzione che ciò che intendevo dire nessuno almeno in Italia lo aveva ancora pronunciato. Che cosa sarebbe stato di quella spinta se avessi saputo che le scoperte che credevo di fare le aveva già fatte, tutte, Giacomo Debenedetti? Avremmo avuto un critico in meno: poco male tanto - lo scrive Asor Rosa su «La Repubblica» del 31 gennaio - *Caro critico, a che servi?*.

In realtà questa confessione riflessiva mi è venuta in mente leggendo l'articolo di Asor Rosa. Questi sostiene che «la critica letteraria non serve più a leggere o a leggere meglio la letteratura» ma serve a se stessa cioè, alla fine, non serve più a nessuno. Anzi spinge ancora più in là l'accusa affermando che da ancella della letteratura ne è diventata padrone con uno scambio di parti e di ruoli di cui il meno che si possa dire è che non se ne vede l'utilità.

Capisco quel che Asor Rosa intende dire (anche perché è già stato detto – anche se in forma più elementare – da altri) ma non ne condivido il senso. E non per spirito corporativo di cui chiunque mi conosce sa che sono fin troppo privo. È proprio Debenedetti, è proprio *Il romanzo del Novecento* che finalmente (e con grande emozione) ho letto che mi fa di avviso contrario e mi costringe a pensare: 1) non è vero che la critica letteraria non serve più a leggere meglio la letteratura; 2) non è vero che la critica letteraria quando serve a se stessa non serve a nessuno.

Riguardo al primo punto sfido chiunque a affermare che l'analisi debenedettiana dell'opera di Pirandello, in particolare, del *Fu Mattia Pascal*, raffrontata con quella di Joyce e di Proust, non sia servita e serva ancora a rendere «più agevole la lettura del testo pirandelliano o, addirittura a renderla possibile, fornendole strumenti interpretativi e conoscenze aggiuntive rispetto a quelli già posseduti». E non solo: sfido ancora chiunque a affermare che non è servita, con la scoperta del nuovo personaggio-uomo – dunque con la scoperta di comportamenti umani non più rispondenti alle leggi della casualità ma a quelle della probabilità – a «definire, dunque a determinare» la nascita del romanzo moderno. E ancora: sono certo che le stupende pagine debenedettiane sul *Fu Mattia* sarebbero servite allo stesso Pirandello (se le avesse potute leggere): fornendogli infatti una chiarezza più meditata di quello che stava facendo lo avrebbe aiutato a dominare meglio la materia con cui era alle prese. E a proposito dell'aiuto che i critici possono dare agli autori il discorso va ulteriormente allargato: gli autori tendono a fermarsi non dico alle prime

letture ma certo alle letture più organiche alla loro ispirazione primaria o fondamentale; o, se volete, si fanno un punto d'onore di rimanere coerenti a se stessi, tanto che solitamente si dice che riscrivono sempre lo stesso libro. La presenza dei critici, la loro attività oggi frenetica, li disturba nelle loro monotone, se pur intense meditazioni, costringendoli a allontanarsi dalle loro abitudini di lettura e di pensieri, e, dunque a rimettersi continuamente in forse, a ricapitolarsi, a rinnovarsi. In questo senso la critica oggi ha lo stesso ruolo che una volta avevano i grandi eventi della Storia; oggi sono i libri con cui si intrattiene, le idee con cui commercia, il dibattito culturale che gli bolle intorno che segnano il destino di uno scrittore (fanno la storia della sua opera).

Certo i libri sono sempre nati dai libri: ma questa – che è una verità incontestata – mai è stata così vera come oggi. Capita sempre – o è sempre capitato – nei periodi di transizione o, se preferite, di costruzione del nuovo (come quello che stiamo vivendo) che l'attività creativa e dunque i suoi risultati – che si chiamino romanzi e poesie – siano connotati da una forte presenza di contenuti critico-riflessivi in cui finiscono per risolversi. Quale è infatti il significato più profondo di tanta poesia contemporanea d'avanguardia (o anche di tanta narrativa) se non di abbozzare il profilo di nuove poetiche, proporre approcci conoscitivi inusitati che, per la loro ardimentosa novità, hanno impegnato per intero l'energia intellettuale e la forza dell'immaginazione che è alla base dell'atto creativo? Quante volte abbiamo sentito dire (o abbiamo detto) che la grandezza della poesia per esempio di Mallarmé è la sua poetica? In questo senso è senz'altro vero, come dice Asor Rosa, che critica letteraria e letteratura hanno mutato il loro rapporto reciproco: ma se è vero che la prima non è più l'ancella della seconda non è vero che di questa tende a diventare il padrone con uno scambio di parti di cui è difficile condividere l'opportunità. Piuttosto è vero che, nel particolare momento che stiamo vivendo, caratterizzato dalla vanificazione di ogni struttura ideologica o scala di valori cui appoggiare l'impegno vitale, critica lette-

raria e letteratura sono costrette a confondersi, anteponendo il dovere comune della «ricostruzione» alla convenienza del rispetto della loro specificità. E allora il «letterario scritto», che comprende l'una e l'altra, è la necessaria presa d'atto di una emergenza in cui è inevitabilmente difficile distinguere i colori.

Chi è Palomar?[1] La coscienza dell'autore? No, giacché la coscienza comporta il possesso del senso dell'altro di cui Palomar assolutamente difetta. La sua immaginazione, la sua fantasia, la sua intelligenza? No, giacché immaginazione, fantasia e intelligenza sono virtù di relazione, che scoccano nel momento dell'incontro e decadono in assenza di riferimenti. Piuttosto Palomar è la solitudine dell'autore, la sua incapacità (o non volontà) di relazioni, la sua freddezza glaciale, la sua distanza incommensurabile da tutto ciò che può essere visto, toccato, odorato, gustato, auscultato. Palomar, unico tra gli uomini (ma poi è un uomo o non piuttosto un abitante del futuro?), è privo dei tradizionali (e tanto vecchi) cinque sensi; ma non è che non li ha mai avuti: è che ha deciso di disattivarli giacché a un certo punto si è accorto che da essi non gli giungevano che messaggi distorti, depistanti, falsi. Gli arrivavano rumori frastornanti che gettavano scompiglio nella sua testa e gli impedivano di ragionare e di pensare. E invece lui vuole proprio ragionare e pensare nella convinzione, sulla quale non accetta repliche, che siano proprio queste due azioni a fare di un uomo un uomo. Ma la condizione necessaria per ragionare e pensare è il silenzio e è appunto questo (il silenzio) che Palomar si premura di procurarsi. Così comincia a demolire quelle parti di se stesso che fanno più rumore e cioè il naso, le orecchie, la bocca, il palato, e, senza avvedersene, anche gli occhi (quelli li voleva salvare); a questo punto si accorge che ha abolito anche il freddo e il caldo e tutte le variazioni che tra l'uno e l'altro intercorrono, che ha cancellato i colori,

[1] È il protagonista dell'omonimo romanzo di Italo Calvino.

gli odori e i sapori. Tutto intorno è bianco: e nel bianco il mondo è sparito. Quel mondo che Palomar non riconosceva, che si ergeva falso e bugiardo non esiste più. Palomar lo ha cassato: ha sempre saputo che doveva liberarsene come primo passo per poterlo riavere. E ora finalmente può, pezzo per pezzo, ricostituirlo.

E questo mondo di Palomar è migliore di quello in cui noi e il suo autore viviamo? Non so se è migliore: certo è diverso e prefigura un'era futura, che non so se verrà, in cui l'ordine e la luce regneranno sulla terra. Che si tratti dell'era della morte?

«Soprattutto tengo a precisare che non mi sento un *biografo*, che con ogni probabilità non scriverò mai più una biografia, né di poeti né d'altri. Io cercavo un personaggio con certi particolari connotati. Il caso me lo ha fatto trovare nella realtà storica e da lì l'ho tirato fuori: con accanimento, con scrupolo, con spirito di verità. Ma se anche Dino non fosse esistito io ugualmente avrei scritto questa storia e avrei inventato quest'uomo meraviglioso e *mostruoso*, ne sono assolutamente certo. L'avrei inventato così.»[1] Con questa frase Sebastiano Vassalli chiude la sua biografia di Dino Campana invitandoci a leggerla come un romanzo.

Leggere un libro di Calvino è come avere la sensazione di qualcosa che ti viene versato nel cervello, lentamente, con flusso regolato, perché non trabocchi e si disperda. L'immissione avviene per via esterna, cioè non attraverso la bocca o i sensi e quindi non sai se ciò che ti sta entrando dentro ha sapore, ha consistenza, ha odore: percepisci solo che qualcosa ti sta riempiendo. Ti senti sottoposto a una specie di fleboclisi, che ti costringe a una posizione scomoda e ti procura qualche fastidio e noia anche per il lungo protrarsi del-

[1] *La notte della cometa.*

Scansione a cura di Natjus, Ladri di Biblioteche

l'operazione. Comunque il disagio è compensato dalla trasparenza lucente di quella sostanza misteriosa che, alzando gli occhi (anzi abbassandoli sulla pagina), vedi scenderti dentro. A operazione finita non è vero che nuove conoscenze sono entrate dentro la tua testa, che ne sai di più: ti senti solo rigenerato, hai cambiato il sangue, che scorre più velocemente e con più allegria chiamando tutto il corpo a una presenza attiva. A questo punto sei capace di tutto: anche di credere alla realtà di quella cosa così irreale che è la letteratura.

Le sintesi di Calvino non sono aritmetiche – cioè la somma essenziale degli elementi che compongono il quadro – ma per così dire chimiche – cioè il precipitato di energia conseguente all'elettrolisi che scocca tra quegli elementi. E il lettore viene investito da una corrente sottile ma intensa che lo strappa alla sua solitudine e lo rimette in comunicazione (in contrasto attivo) con il mondo. È così che da Calvino ho sempre assorbito molto ma non ho mai imparato (nel senso letterale della parola) niente. Un po' come nella vita che non si può capitalizzare ma solo consumare.

Gli studi di Carlo Calcaterra sul Seicento precedono di qualche tempo quelli del più giovane Luciano Anceschi che non esita a riconoscere i debiti che ha verso il predecessore: l'uno e l'altro poi, a loro volta, si dichiarano debitori verso il Wölfflin (lo studioso tedesco che alla fine del secolo scorso avviò il processo di riabilitazione del Barocco, fino allora tenuto in dispregio), e più ancora verso quel grande rivolgimento culturale introdotto dall'opera di Nietzsche che, individuando nello sviluppo dell'arte la doppia sollecitazione dell'*apollineo* e del *dionisiaco* (del *sogno logico* e dell'*ebbrezza*), aveva posto le premesse non solo per la messa in moto del processo di rivalutazione del Barocco ma ancor di più per la sua promozione a categoria universale, in quanto uno dei due poli – l'altro è il Classico – in cui da sempre si svolge

la vita dello spirito (e dunque della sua maggiore manifestazione che è l'arte).

A seguito della rivalutazione, che si accompagna all'allargamento del suo ambito, il *Barocco* dal Seicento italiano, cui in origine si riferiva, fu esteso al Seicento europeo (comprendendo Shakespeare e i metafisici inglesi o poeti come Góngora, Agrippa d'Aubigné) e poi a altri secoli, anche di culture più lontane, in cui la vita dell'arte pareva aver privilegiato il momento dell'*ebbrezza*.

Luciano Anceschi, con animo più scrupolosamente studioso, se guarda con interesse alla operazione di allargamento cui la nozione fu sottoposta, pure oppone una certa cautela e scrive: «appare chiaro che la legittimità di servirsi del "barocco" come di una "categoria eterna" sia in senso negativo che positivo si mostra problematica e connessa a particolari prospettive metafisiche; mentre sussiste ovviamente il diritto – implicito nella stessa natura del nostro linguaggio di servircene *analogicamente* con riferimento ad altri tempi, situazioni, civiltà».

E è stato proprio l'uso analogico del Barocco che ha permesso a Anceschi – e a noi che i suoi insegnamenti abbiamo seguito – «di entrare dalla parte giusta nel *Novecento*, cioè di entrare nel nostro tempo, anche esso teatro di rovesciamenti inauditi, non da estranei, smarriti di fronte alle "novità" di cui eravamo testimoni; ma da viaggiatori consumati, muniti dell'esperienza e dell'intelligenza storica necessaria a fare fronte agli imprevisti di una situazione che mai, come quella di oggi, è apparsa percorsa da inquietudini altrettanto furiose, da sproporzioni altrettanto abissali, e da incertezze e terrori».[1]

Rievocando la freddezza con cui *Roma città aperta* fu accolto alla sua prima uscita pubblica, Ugo Pirro scrive: «C'era tra gli spettatori più ben disposti e meno prevenuti un imbarazzo confuso, erano disorientati dalla novità del tema, dalla materia così calda e vicina, ma anche sconcertati da quella

[1] *Del barocco e altre prove.*

sciatteria che, secondo loro, macchiava tutto il film». Ma quella sciatteria nessuno si azzardò a definirla «Stile». Ecco qui in queste poche righe, l'intuizione illuminante: il neorealismo non fu la denuncia della ferocia germanica e l'esaltazione del cuore forte e generoso del popolo italiano; il neorealismo, come Pirro non esita a cogliere, fu quella *sciatteria*, quel linguaggio che andava diretto alle cose, abolendo ogni mediazione sentimentale e ideologica.

Roma città aperta risulta nel ricordo un film muto o, comunque, silenzioso seppur denso di grida. È un film d'immagini e di gesti e anche le parole, quando ci sono, sono gesti, come un gesto è l'urlo della Magnani lanciato dietro il camion che trascina via il suo uomo. Dunque il neorealismo nel cinema più che caratterizzato da una tensione ideale era marcato da una tensione oggettuale, ponendosi come teatro delle *cose*, in cui a recitare erano i gesti e le azioni. Protagonisti più che le idee e i sentimenti erano l'imminenza materiale degli oggetti e la corporeità del reale. Sentimenti e idee non è che erano assenti ma venivano colti in quanto momenti dell'esperienza quotidiana, cioè nel momento in cui diventavano parte essenziale del sistema di sopravvivenza come mangiare, dormire, combattere o morire. Proprio per questo, per la sua materialità imminente, il neorealismo nel cinema – e solo nel cinema – si rivelò una stagione culturale e artistica di grande rilievo. Al contrario (cioè proprio per mancanza di questo) il neorealismo in letteratura e nelle arti figurative rappresentò il punto più basso della ricerca artistica nell'Italia del dopoguerra.

Nel cinema neorealista parlano le *cose* (con il loro linguaggio muto); nel neorealismo letterario parlano gli individui (con il loro linguaggio inconcludente e prolisso, che non sa parlare né di sé in quanto linguaggio – come poi accadrà nella letteratura della neoavanguardia –, né di ciò che è fuori di sé, cioè del mondo, come pure pretenderebbe).

Il passaggio dall'antico al moderno, in letteratura, è contrassegnato dalla scoperta dell'inconscio. Prima (fino a ieri), i personaggi dei romanzi erano soliti intonare i loro comportamenti a criteri di lucida coerenza tanto che non poteva capitare che (come accade in Svevo) si scoprissero a seguire un funerale sbagliato o che (come accade in Kafka) svegliandosi si accorgessero di avere le zampe dello scarafaggio. Dopo, fa l'ingresso nella narrativa l'inconscio: e la linearità della trama entra in crisi e i personaggi sono chiamati a progetti, azioni e propositi non sempre immediatamente comprensibili. Da questo momento il romanzo è il frutto di uno scambio stretto tra conscio e inconscio, tra razionalità e irrazionalità, tra realtà e sogno, tra dicibilità e indicibilità. È lo specchio dell'inconoscibilità della vita, che reagisce a ogni tentativo di afferrarla allontanandosi.

Come nasce l'inferno[1] di Manganelli? Nasce dalla forza delle ossessioni che premono sul suo inconscio e, giunte al punto massimo di compressione, esplodono trascinando nella rovina l'impalcatura sovrastante, dove trovano ospitalità – sciaguratamente orgogliosi della posizione privilegiata che occupano – la ragione, i sentimenti, l'utilità, l'interesse, il bene, il progresso, il male, la responsabilità, il pubblico, il privato... questi e tutti gli altri fantasmi che accompagnano le nostre veglie. A colpi di angosce, di disperazione, di disprezzo di sé, di furia autopunitiva Manganelli piccona il mondo (il mondo della coscienza) e lo frantuma in briciole di demenza.

Lo stile è l'elemento che distingue la parola della comunicazione dalla parola della scrittura. «La comunicazione trasmette un solo significato», scrive Pontiggia,[2] «quello che

[1] *Dall'inferno.*
[2] Ne *Il giardino delle Esperidi.*

esso dichiara, sia pure con le sue implicazioni. È univoca e perciò, come accade così spesso di rilevare nelle interviste, spesso equivoca.» «La scrittura è invece stratificata, pluridimensionale, perché il linguaggio passa attraverso quelle che Sartre chiama le due operazioni dello stile: elaborazione della frase *plurima (dire tre o quattro cose in una), dare a ogni frase sensi molteplici e sovrapposti*.» E per maggiore chiarezza, ancora appoggiandosi a Sartre, di cui riporta testualmente il pensiero, Pontiggia aggiunge: «Il lavoro dello stile non consiste tanto nel cesellare una frase, quanto nel conservare costantemente nel suo spirito la totalità della scena, del capitolo, del libro intero. Se avete questa totalità, scriverete la frase buona. Se non l'avete, la vostra frase stonerà o sembrerà gratuita».

Proprietà perduta di Franco Cordelli è scritto in stile estate romana. Il libro rievoca il tempo dei due festival di poesia di Castelporziano e, l'anno dopo, di Piazza di Siena, gli sforzi degli organizzatori, la partecipazione degli stranieri, l'accoglienza della cittadinanza, le riflessioni sulle differenze tra i due avvenimenti ma anche lo scambio di chiacchiere pensose che nei giorni dell'uno e dell'altro festival si svolse tra l'autore e i suoi amici toccando gli argomenti più vari (e capitali), dalla natura della poesia oggi, al significato dell'arte, a Pasolini, al romanzo, alle pretese della vita, alle scelte di estraneità dell'uomo contemporaneo, al fascino degli americani, alla retorica dei sovietici, alla seduzione del pubblico, ma soprattutto alla specificità (e particolarità) delle loro (di Cordelli e dei suoi amici) idee su questi argomenti. In equilibrio tra cronaca e diario intellettuale, *Proprietà perduta* ha il tono svagato, felice e inconcludente delle feste nicoliniane, dove tutto ciò che accadeva, anche se insignificante, si proponeva come avvenimento di rilievo con il clamore dell'evento. Lo stesso capita nel libro di Cordelli, dove le idee e i propositi messi in scena, spesso più vicini al pettegolezzo o alla battuta fra amici, ci costringono a una attenzione e a uno sforzo di interpretazione che non dedicammo nemmeno ai *Minima moralia*. È che

Cordelli, al quale non mancano intelligenza e malizia, si pone il problema di far crescere le radici alla sua generazione (che è quella dei quarantenni) che, essendo una generazione di trapasso, più che caratterizzarsi per la presenza di veri protagonisti si fa notare per un attivismo accentuato, tuttavia fatto non tanto di impegno e di lavoro quanto di ambizioni e di desideri, di invidie tra sodali e di competizione, di furbizia e di vanità e, anche, di qualche talento naturale e scaltrezza intellettuale. Cordelli è al centro di questa situazione che, per la sua effervescenza e vivacità, è sempre lì lì per svaporare: lui, che ha letto tanti libri, vuole fermarla e le lancia più di un gancio culturale cui attaccarsi. La dispersione è evitata: il Beati '72, Benedetti, Carella, ecc. diventano Storia, conquistando il diritto di essere giudicati dai posteri.

Ma con Cordelli i conti voglio farli io e dirgli che questa volta sulla furbizia ha vinto l'ingenuità e sull'intelligenza vince la presunzione. Che bisogno c'era di stendere questa sorta di testamento, quando v'era ancora così poco da lasciare? Non è stata una mossa intempestiva che corre il rischio di compromettere il credito che a lui e a alcuni suoi compagni non è mancato? Il primo requisito richiesto a un intellettuale non è quello di resistere alla tentazione del facile e, in primo luogo, alla vanità di autocelebrarsi chiamando anzitempo a raccolta i posteri? Cordelli crede di poter sfuggire a queste domande (e al rendiconto cui lo chiamano) affidando il libro a una struttura dimessa - di appunti presi tra un impegno e l'altro -, a un ritmo pigro - come di chi fa quel che fa soltanto perché ci si trova -, a un tono di paziente superiorità nei riguardi di ciò di cui scrive. Ma se ciò basta per confermarci la bravura di Cordelli, è del tutto insufficiente per appassionarci a ciò che dice.

Che sia un buon libro?[1] Certo si legge d'un fiato. Di Aldo Busi tutti parlano come di un ex cameriere di bar che ha

[1] *Seminario sulla gioventù.*

scritto un buon romanzo. Che sia stato un cameriere di bar, in servizio nell'incrocio di strade intorno a via Montenapoleone, dove incontrava il vecchio Montale che gli chiedeva di accompagnarlo nelle sue passeggiate, è senz'altro vero. Ma che ha scritto un buon romanzo? Vediamo. Intanto è un romanzo?

Il libro, al quale la casa editrice che lo stampa non poteva far mancare un titolo degno delle sue tradizioni di dottrina e di eleganza, comprende vari capitoli, credo scritti in epoche diverse, in ognuno dei quali l'autore deposita pezzi della sua vita avventurosa. Ché tale, cioè avventurosa, è stata la vita di Aldo Busi: nasce in un piccolo paese del bresciano da genitori poverissimi, con una madre che si ammazza nella gestione di misere e desolate osterie prese in affitto e un padre scroccone che vive (e vegeta) sul sudore della moglie; fin da bambino, quarto di cinque fratelli, scopre la sua diversità dagli altri membri della famiglia, mostrando attitudine per modi di fare e di pensare non certo consueti in un bambino, come intrecciare centrini con l'uncinetto o lavare i panni alla fonte su comando della mamma stanca o acconciarsi con strane vesti e far le mosse di cantare su una sedia (come vedeva fare alla donna dell'osteria), o smarrirsi per ore e ore nei boschi (con tremende scariche di botte al ritorno da parte di padre e fratelli) all'inseguimento delle seduzioni della natura; appena può - ma non prima di aver maturato la sua diversità cioè di avere scoperto che la sua voracità spirituale e materiale aveva bisogno di ben altro di quello che poteva offrirgli il suo paese natale - si trasferisce a Milano dove, per vivere, non disdegna alcun mestiere, da manovale, a cameriere, a marchettaro - ma anche ingoia grandi sorsi di vita amando, sognando, studiando; passa da amante a amante, facendo della sua omosessualità, sempre esibita e orgogliosamente proclamata, un mezzo di vita, di conoscenza e di sostentamento; dopo Milano un breve soggiorno a Venezia, dove ha un sodalizio, innocente, con Virgilio Guidi; poi ancora a Milano che abbandona qualche tempo dopo per Parigi dove trascorre lunghi anni,

frequenta scuole di alti studi classici, fa incontri memorabili, è assiduo dei cessi pubblici; coltiva senza angosce la vocazione del mantenuto, trova una donna alla quale non nasconde le sue propensioni sessuali che tuttavia si innamora di lui, si trasferisce senza complessi nella casa di lei, vi rimane a lungo inventando un rapporto insieme finto e reale, poi si stanca e scappa; Londra è l'ultima città che lo accoglie. Qui il libro si chiude.

Così sommariamente raccontato (ne abbiamo disegnato appena il traliccio) il libro più che un romanzo sembra una autobiografia: lo è? L'autore lo nega: egli afferma che mentre *lui* contiene il libro, il libro non contiene *lui*.

Non è solo perché l'immagine mi pare bella che darei ragione all'autore. L'autobiografia è una trama di celebrazione dell'io, che in qualsiasi direzione si sviluppi mai perde di vista l'obiettivo di origine. Tutte le strade portano all'io narrante e dichiarano la loro funzionalità nella capacità di raggiungerlo.

Al contrario nel *Seminario* il personaggio che ci è dato meno conoscere è proprio l'io, cioè l'autore. Non è che questi (l'io-autore) non sia sempre in scena. È lui a portare a spasso gli attori, a condurre la situazione, di cui è sempre parte fondamentale. Ma nonostante questo i personaggi che risaltano, quelli che godono di una autonomia di presenza – cioè di una forza espressiva autonoma – sono sempre gli *altri*. Aldo Busi ha rovesciato le regole dell'autobiografia riducendo l'io da obiettivo di riconoscimento a pretesto di scoperta.

Sicché quando alla fine del libro mi sono chiesto chi era l'autore, com'era fatto, quali i suoi tratti fisici, quanti anni aveva, cosa faceva per vivere ecc. ho dovuto cercare la risposta nel risvolto di copertina, dove è riportata una esauriente notizia biografica: mentre fin troppo chiare nei contorni, concrete, di evidenza innegabile mi parevano le altre figure del romanzo da Maciste a Geneviéve, a Suzanne, a Arlette, al Colonnello ecc. Evidenza peraltro che non si rea-

lizza con un'offerta speciale di dati anagrafici ma con la creatività della scrittura (operando sul linguaggio).

Nel *Seminario* perfino i due personaggi più noti (Montale e Guidi) già per se stessi tanto favolosi, sono inventati. Io non conoscevo da vicino Montale ma conoscevo molto bene Virgilio Guidi (che per anni e anni ho frequentato a Bologna dove insegnava Pittura) e incontrandolo nel *Seminario* sono rimasto stupito come di fronte a una persona sconosciuta, i cui tratti pur noti arretravano di fronte a una immagine (a una presenza) tutta nuova - Guidi che piange di felicità, mentre si congeda dal giovane accompagnatore, che se pur ben calzava sul volto scultoreo di Guidi certo non apparteneva alla normalità-possibilità dei suoi comportamenti quotidiani. Apparteneva alla letteratura-scrittura. La scrittura è quello spazio sospeso sul vuoto che intercorre tra la realtà dell'esperienza e la realtà dell'immaginario, uno spazio senza appigli in cui solo lo scrittore sa navigare, un ponte di parole tra ciò che è e ciò che non è, uno sconfinamento della realtà sensibile (e mortale) verso territori lontani e irraggiungibili in cui si trasforma e raggiunge livelli di crescita all'uomo anagrafico negati, oltre i quali la vita non muore e si perpetua all'infinito.

Nel *Seminario* dunque i personaggi incontrati dall'autore nella vita reale, vivono una presenza di finzione: il rapporto tra i personaggi della realtà e l'immagine riflessa nel *Seminario* è il rovescio esatto del rapporto che esiste tra persona ritrattata e fotografia. L'unico personaggio che sfugge a questo trattamento di rinascita è proprio l'io narrante o l'autore che, al contrario, rimane ingabbiato nella piattezza, peraltro disordinata, della sua fotografia. E le fotografie sono inerti e non parlano se non al ricordo del ritrattato. Per tutti gli altri sono mute e perfino fastidiose. Ma Busi in questo suo primo romanzo, lo ripeto, è pochissimo interessato a se stesso; sì, è vero, la tentazione di dar mano al proprio autoritratto di tanto in tanto lo sfiora (e mal gliene incoglie) ma solo per brevi tratti; subito dopo se la lascia alle spalle e torna a dipingere in grande. E qui raggiunge

risultati davvero straordinari. Da grande scrittore certamente sono le tre figure femminili del soggiorno parigino: tre straordinarie figure femminili il cui profilo tanto più si arricchisce e si fa intenso quanto più l'autore si adopera a scoprirlo come quei fiori impossibili che quanto più sono sfogliati tanto più moltiplicano i petali. Sono figure di una ambiguità che resiste a ogni indagine, ma non perché si sottraggono all'occhio che guarda, ma perché si complicano di fronte a ogni sguardo ben assestato. Sono figure di cui è impossibile venire a capo giacché sono insieme eleganti e sordide, intelligenti e stupide, generose e egoiste, vogliose e indifferenti. Un filo di omosessualità possibile passa tra di loro con la leggerezza di un soffio di vento: le scapiglia ma non tanto da impedirgli di riaccomodarsi all'istante e mantenere una maschera di normalità. I loro sentimenti sono così finti che resistono a ogni pericolo di peribilità (o al contrario di storicizzazione) e non si imbarazzano a contraddirsi.

L'abilità con cui sono costruiti gli altri personaggi del *Seminario* mi fa attendere con fiducia la seconda prova dell'autore. Il quale non ha bisogno della raccomandazione di evitare i toni autobiografici, di sfuggire alla trappola della confessione, di volgere gli occhi all'esterno, fuori, lontano, dove le parole, se è più difficile trovarle, tuttavia resistono meglio alle offese del tempo.

Tabucchi e Dürrenmatt hanno in comune una cosa: entrambi tradiscono una forte curiosità per quelli che in linguaggio ferroviario si chiamano scambi; entrambi sembrano appassionarsi a quei momenti della vita dell'uomo in cui la scelta di una strada significa la rinuncia a un'altra pure possibile oppure in cui (e è ciò che capita in Tabucchi), per una serie di piccoli equivoci senza importanza, ci si trova a scegliere l'altra strada, *altra* nel senso di incoerente con le scelte precedenti, imprevedibile nelle difficoltà che comporta, misteriosa nei luoghi cui conduce. E nel momento in cui si compie una scelta del genere, mentre rimangono sostanzial-

mente oscure le motivazioni che la hanno determinata, netta è la consapevolezza dell'*errore* in cui si sta entrando e che si presenta non come uno spazio dove coltivare avventure ma come il luogo in cui lucidamente perdersi.

Mi chiedo se ciò che fa vibrare *Cercando l'imperatore* di Roberto Pazzi e gli conferisce una sonorità così pervasiva non possa essere il risultato di una operazione fittizia consistente nell'uso furbesco degli strumenti dilatatori e sublimanti della poesia. (Non dimentico che il Pazzi esordisce come poeta.) Ma è una ipotesi che non resiste a una riflessione più attenta.

E allora provo a dirmi che le ragioni della diffidenza che il romanzo mi ispira stanno nella naturale resistenza a credere che in tempi di magra come questi possa nascere un'opera così fuori dal comune (e diciamo pure così straordinaria). Forse è proprio così. Comunque continuo a non essere tranquillo: quella diffidenza è dura a morire. Allora tagliamo corto e diamo voce al timore che avremmo voluto, se ne avessimo avuto il coraggio, confessare fin dall'inizio. Che *Cercando l'imperatore* non sia altro che la traduzione (peraltro non troppo ben fatta) di un antico manoscritto in caratteri cirillici di ragguardevole valore trovato in fondo non so a quale lontano baule?

A aiutare questo timore è la qualità della scrittura che il Pazzi adotta. Intanto la lingua è sciatta rispetto al «sublime» cui mira. («Il più inquieto era il capitano che s'era informato del nome del fiume»: ecco un esempio – dei tanti presenti nel romanzo – di informazioni accumulate con frettolosa approssimazione.) La struttura della frase ha un ritmo pesante, infarcita com'è di dipendenti che perdono continuamente di vista il soggetto principale, proponendone ogni volta uno diverso, ciò che in genere non è proprio delle lingue latine che, anche nel caso di costruzioni complesse, mantengono l'ordinata conseguenzialità dei collegamenti.

Infine lo sviluppo di uno stesso tema narrativo varia a ogni nuova frase punto di vista, come se si fosse proceduto

a tagli interni, con l'intenzione di conservare solo i passi essenziali – ciò che di solito avviene nelle traduzioni-adattamento – soprattutto quando si tratta di restituire manoscritti di difficile decifrazione. Ecco mi pare di aver trovato la chiave. Ma per poco. Giacché subito dopo mi dico: ma tutto questo non è l'estremo trucco cui la lingua del romanzo è costretta a ricorrere per difendersi dalla sua stessa enfasi? Non è l'espediente per domare la poeticità montante che, a lasciarla salire, rischia di produrre effetti di insopportabile dolcezza? e poi non si dice che sia caratteristica della modernità (e non solo della post-modernità) proporre un'opera autentica come un falso?

Sollers ha il coraggio di mettersi in crisi: ed è ciò che conta al di là del giudizio specifico che possiamo pronunciare su questo o quel suo singolo atto o comportamento. E di questo gliene siamo grati. E tanto più gliene siamo grati in quanto ci accorgiamo che questo coraggio gli scrittori italiani (mi riferisco a quelli che hanno vissuto la sua stessa esperienza letteraria e soprattutto a quelli che, pur venuti dopo, a quella esperienza hanno continuato a riferirsi) non lo hanno, preferendo rimanere abbarbicati (fedeli) a progetti la cui grandezza sta (per così dire) nel desiderio (che posseggono e trasmettono) di essere consumati, nel saper morire. E di questo non possiamo non affliggerci. Succede allora che se in Francia nascono opere – vedi *Femmes* di Sollers o *Le miroir qui revient* di Alain Robbe-Grillet (anch'essa – robbegrillettani sedetevi! – un'autobiografia) – le quali, magari attraverso l'indignazione (lo stupore) che suscitano, rimettono o tentano di rimettere in moto il discorso (almeno teorico) sulla letteratura, mentre qui da noi si persevera nella pratica di uno sperimentalismo accademico a bassissimo profilo di interesse, privo di ogni scatto di insofferenza. Così il rimprovero che ci viene fatto di rivolgere agli scrittori italiani è di non sapersi rifiutare, di non avere il coraggio di fallire come segno della volontà di continuare a vivere.

Con *Narratori delle pianure* la letteratura torna a essere *stupida*, cioè torna (classicamente) a costituire la sua complessità a partire dalla semplicità con cui il *quotidiano* si manifesta. O, come lo stesso Celati scrive, torna a «ricucire le apparenze disperse dagli spazi vuoti, attraverso un racconto che organizzi l'esperienza e che perciò dia sollievo».

Fare valere la riconoscibilità contro l'incombere della disintegrazione, la vita contro la difficoltà (l'impossibilità) di viverla, la morte contro il nulla: questo è l'unico sollievo che possiamo regalarci e Celati non se la sente di disprezzarlo. Ne fa l'obiettivo della sua nuova ricerca narrativa alla quale si dispone sostenuto dalla convinzione che «ci sono mondi di racconto in ogni punto dello spazio, speranze che cambiano a ogni apertura d'occhi, disorientamenti infiniti che richiedono sempre nuovi racconti: richiedono soprattutto un pensare-immaginare che non si paralizzi nel disprezzo di ciò che sta attorno».

Nella seconda metà degli anni Cinquanta un giovane tra i venti e i trenta anni che cosa leggeva? O meglio che cosa gli offriva la produzione letteraria in lingua italiana? Ovviamente risponderò alla domanda con l'animo di un giovane di allora, proponendo una testimonianza piuttosto che un giudizio obiettivo che possa ancora oggi per intero essere condiviso.

Diciamo subito che aveva pochissimo da leggere o comunque i libri, le opere che la letteratura dell'epoca gli proponeva lo lasciavano insoddisfatto e più ancora irritato, sdegnato, impaziente.

Di che tipo erano quei libri? Appartenevano a una letteratura ancora dominata dall'esperienza guerresca e soprattutto postbellica, una letteratura di buoni sentimenti, edificante, che presentava una realtà inesistente, ritagliata su ideali ottocenteschi, tra idilliaci e populisti. Una letteratura

che confondeva la poesia con la nostalgia, i sentimenti con il pianto, l'impegno con la predicazione. Una letteratura noiosa, sciatta, mortificante. Era la letteratura neorealista o realista a sfondo sociale dei Cassola e dei Pratolini. In verità accanto a questi autori, che comunque dominavano il campo, ve n'erano altri, di ispirazione e di risultato diversi. Innanzitutto Moravia della cui narrativa a tutto tondo non apprezzavamo la pesantezza, la mancanza di scrittura, il taglio netto dei personaggi, la brutalità dell'impianto che rischiava così spesso il pressappochismo. Vi era Pasolini di cui ci irritavano le furbizie, quel suo non voler rinunciare né al nazional-popolare di origine desanctisiana più che gramsciana né alle indicazioni più sfrenate del decadentismo europeo, l'uno e le altre mischiati in un impasto tra stucchevole e invitante. Vi erano poi i grandi vecchi, i Palazzeschi, i Savinio, i Bontempelli - di cui avremmo apprezzato in seguito la spregiudicatezza e la modernità -, che allora sfuggivano alla nostra attenzione e perché si trattava di autori le cui proposte più significative erano apparse qualche decennio prima e perché eravamo giovani, impazienti e distratti. Vi erano poi Calvino e Vittorini e erano gli unici con i quali avevamo confidenza. Pavese era morto e le sue Langhe intinte nei colori del sogno americano, pur conservando un posto nella nostra memoria, avevano smesso di essere attive. Non così Vittorini e Calvino. Quando uscì *Il Sempione strizza l'occhio al Frejus*, che pure a pensarci è un libro minore, ebbi un fremito di entusiasmo (ovviamente sto riportando un ricordo del tutto personale). Che cosa mi colpiva di quel libro? Non certo il suo lirismo che anzi mi infastidiva o meglio evitavo di percepire ma quella sorta di incontinenza della realtà, per cui gli oggetti e i personaggi tendevano a esplodere oltre i loro confini naturali (o convenzionali) verso una dimensione «altra», verso spazi più ampi, dai limiti indefiniti, in cui (quegli oggetti e personaggi) si muovevano con libertà esaltante, realizzando significati imprevisti e imprevedibili. In altre parole mi colpiva la rottura della prescrizione naturalistica, il percepire di essere

in presenza di una proposta «straordinaria», che rifiutava di intendere l'arte del romanzo come semplice rappresentazione di una realtà già data. Tuttavia mi rendevo conto che il *Frejus* era un avvertimento più che l'indicazione di una strada, che la sua novità (pur così esaltante) era inestricabilmente mischiata a (e tenuta prigioniera in) qualcosa che ne comprometteva il valore più specifico, cioè a un eccesso di commozione in cui quel valore finiva per affogare. *Il barone rampante* poi, anch'esso destinato ad aiutarmi nella comprensione della natura affatto artificiale dell'opera d'arte, sarebbe stato una lettura (seppur di poco) successiva.

Intanto usciva il *Pasticciaccio* di Carlo Emilio Gadda. Già il titolo suonava spregiudicato e prometteva piaceri (di lettura) non abusati. Quando era uscito su una rivista alcuni anni prima aveva trovato un'accoglienza appena rispettosa. La stessa che dai primi anni Trenta la cultura ufficiale dell'epoca riservava a ogni nuova apparizione del Nostro. Si trattava di una cultura dominata dall'esperienza ermetica e poi rondista, nelle quali pretendeva di risolvere, con operazioni più o meno convincenti di acquisizione o di rifiuto, il tutto della letteratura (tutto ciò che la letteratura in lingua italiana andava proponendo). Anche Gadda (e come non poteva!) quella cultura invitava al tavolo degli eletti seppure con qualche degnazione e assegnandogli il posto d'angolo e più scomodo. Era considerato un *outsider*, un «eccentrico... arrivato tardi alla letteratura», un «umorista» molto «faticoso» e «cincischiato». Alberto Arbasino,[1] con il suo solito sferzante *humour*, ripercorrendo *l'iter* della considerazione di cui Gadda aveva goduto per tutti gli anni Trenta, Quaranta e Cinquanta, scrive: «Per decenni il grande Ingegnere apparve costantemente confuso, *alla pari*, fra decine di nomi irrilevanti o lamentevoli, nei tristi famosi repertori d'articoli critici della generazione anziana che ravvisava i più vari e raccomandati sviluppi della patria letteraria non già negli *scarti* geniali rispetto a una Arcadia, comune,

[1] In *Sessanta posizioni*.

bensì nella graduale continuità della minestrina collettiva. *Ironia oziosa; Scherzo a vuoto; Aggrovigliata tessitura; Prose ricche, troppo ricche*: sentenziavano pigolando e calcolando i più celebri Arcadi; e poi: *Non ha leggerezza di movimenti; Non sa fondere bene le parti; Non vede le varie arti fondersi in una, le vede disgregarsi; È un Barilli a cui manca tutto quello che è di Barilli*. Il Tesoretto, Almanacco dello Specchio 1942 II, non lo rammenta neanche... In compenso, Gargiulo Alfredo, recensendolo nella sua Letteratura Italiana del Novecento, riconosce: *Non sempre egli scherza*. Ma la trovata mirabolante sembra appartenere a De Robertis, negli Scrittori del Novecento: *Libri avventurosi, diari nudi e distaccati, paragrafi di saporitissima scrittura, rappresentazioni frescamente epiche, confessioni coraggiose e crudeli non c'erano mancati che sopravanzassero il livello mediocre della falsa cronaca... bei nomi tutti, Mussolini, Soffici, Baldini, Comisso, Stuparich, Stanghellini... ma questi cinque capitoli di Gadda?* Hic Rhodus! Su! Allez hop! E invece la morale del mirabolante brano è questa: *Solo la guerra, e la mortale fatica, sanno sprigionarlo da sé, altrimenti egli non sa guardarsi dall'indulgere ai mille richiami e, così indulgendo, un poco perdersi*». Ma ecco era proprio quel *poco perdersi* che vent'anni dopo apparve come il segno della sua grandezza; era in quel *poco perdersi* che noi riconoscevamo la chiave della modernità di Carlo Emilio Gadda. E non è che noi fossimo dei giovani maledetti, alla ricerca di sensazioni pericolose e di pratiche di vita dissolute e autodistruttive. Anzi eravamo rimproverati proprio del contrario, di tradire il *clichet bohemien* proprio dell'intellettuale di avanguardia con comportamenti e scelte di vita che rifiutavano di entrare in dissidio ideologico con il benessere e la comodità. Che cosa era quel *poco perdersi*? Rispetto a cosa Gadda si perdeva? Si perdeva rispetto a una concezione della realtà meschina e piccolo borghese (quale è quella che dominava nella letteratura dell'epoca); si perdeva rispetto ai sentimenti facili; si perdeva rispetto alle finte lacrime; si perdeva rispetto alla pretesa di condurre il mondo per mano; si perdeva rispetto all'uso prescrittivo delle ideologie;

si perdeva rispetto alla pratica della tolleranza generalizzata; si perdeva rispetto all'uso convenzionale della lingua; si perdeva rispetto alla tendenza di circoscrivere le «cose» nei loro significati apparenti; si perdeva rispetto alle false ribellioni (che ne assicurano i vantaggi e ne escludono i rischi); si perdeva rispetto a una concezione troppo lineare (dunque semplicistica) della vita e delle sue pratiche; si perdeva rispetto alle false richieste di misura e di umiltà; si perdeva rispetto alla retorica dell'utile; si perdeva rispetto all'obbligo della salute; si perdeva rispetto al divieto della malattia; si perdeva rispetto alle richieste di normalità; si perdeva rispetto alla pretesa di troppo nette distinzioni; si perdeva rispetto alla specializzazione dei saperi (che al contrario tendeva a mischiare in una totalità di cui tuttavia non conosceva l'immagine finale); si perdeva rispetto all'obbligo di esibire troppo nobili pensieri (cui la letteratura si era ridotta); si perdeva rispetto alla pretesa di possedere certezze definitive (pretesa cui si ribellava non per insufficienza di giudizio ma per insofferenza verso ogni limite – per non esserne limitato nella sua ingordigia di sognatore e nella sua fame intellettuale); si perdeva rispetto a comportamenti troppo manichei (sapendo che si può trovare ciò di cui si ha bisogno proprio lì dove non dovrebbe esserci); si perdeva rispetto alla pretesa di giudicare (riservandosi solo quella di insultare); si perdeva rispetto alla pretesa di riconoscere altro fine alla vita che non sia (naturalisticamente) la morte.

Una sera del settembre '63 Balestrini mi disse che il mese successivo, e cioè in ottobre, ci saremmo riuniti a Palermo dove avremmo parlato tra di noi di letteratura, avremmo discusso e giudicato brani di opere *in fieri* letti dai rispettivi autori, avremmo tenuto alcune conferenze pubbliche, avremmo allestito uno spettacolo teatrale. Lì per lì rimasi sconcertato e quasi infastidito giacché il viaggio a Palermo mi scombinava una serie di impegni già presi (tra l'altro mi do-

vevo sposare). E lo sconcerto aumentò quando, chiesto quale sarebbe stato il mio ruolo, Balestrini mi rispose che avrei dovuto tenere una delle relazioni iniziali e partecipare al ciclo di conferenze con un intervento sulla narrativa. Non avevo assolutamente il tempo di preparare né la relazione né la conferenza. Chiesi a Balestrini se l'incontro poteva essere rinviato: mi rispose di no giacché era legato alla Settimana Internazionale di «Musica Nuova» di Palermo, già da tempo programmata. Aggiunse, forse accorgendosi della mia perplessità, che ci saremmo divertiti potendo contare sull'ospitalità di un bellissimo albergo sul mare.[1] Nascosi il mio malumore, incerto sul da farsi. Quattro settimane dopo ero a Palermo dove lessi una delle relazioni iniziali e tenni insieme a Barilli, nel pomeriggio di tre giorni dopo, la conferenza sulla narrativa.

In *Romanzo di figure* Lalla Romano, oramai ottantenne, decide di scrivere le sue memorie. «Sono nata nel... a... in provincia ecc. ecc...» deve avere cominciato, e poi giù, pagine e pagine, sulla bellezza del suo paesello, la madre severa, il padre amorevole, sulla sua intelligenza precoce, le prime letture, gli incontri del destino, ecc. ecc. Ma a questo punto (magari aveva già scritto un terzo del libro o forse aveva solo immaginato di averlo scritto), ha un gesto di ripulsa e un moto di rigetto. «Che cosa sto facendo!?», deve essersi detta, «intanto scrivere le proprie memorie a ottant'anni significa accettare che la vita è finita (invece io so che la vita finisce soltanto con la morte) e poi è imperdonabilmente presuntuoso nonché indelicato e arrogante imporre agli altri i propri ricordi. Le memorie, se proprio si vuole scriverle, bisogna farlo a quarant'anni, quando si ha ancora la forza di mentire, di porsi come modello e esempio da imitare. Ma alla mia età... è meglio essere seri; se non altro gli anni mi

[1] Hotel Zagarella.

hanno insegnato il pudore delle parole.» E su questa battuta prende il fascicolo dei fogli già scritti, o che forse aveva solo immaginato di avere scritto e lo getta nel fuoco del camino. Poi, delusa per l'inutile fatica compiuta (a ottant'anni tutto costa) e compiaciuta per essersi ritratta in tempo da una ridicola debolezza, abbandona la sedia di fronte alla macchina da scrivere e passa sulla poltrona di riposo nell'angolo più lontano dello studio. A portata di mano è un album di fotografie... sono immagini che il padre ha ripreso agli inizi del secolo... immagini di caccia, di montagne, di valli, di gruppi familiari, di contadini, di povertà, di bambini, di cani, ecc.

E allora è con queste fotografie, corredate da didascalie essenziali, che costruisce il suo *Romanzo di figure*, questo album intenso e discreto con cui non intende fornirci notizie sulla sua vita ma riaccendere, in lei stessa e in noi lettori, la commozione della conoscenza verso gli anni e i luoghi (la campagna intorno a Cuneo) dove nacque e è vissuta.

Hector Bianciotti, in un articolo apparso su «Le Monde», interrogandosi su che cosa è il romanzo, scrive di averlo capito (di essere pervenuto alla risposta) un giorno quando, trovandosi nello scompartimento di un treno, sentì lo sconosciuto che gli sedeva a fianco esclamare (rivolto al suo dirimpettaio): «Ah, signore, se voi sapeste! la mia vita è un romanzo. Se solo fossi capace di scriverla...!». E Bianciotti aggiunge che quello sconosciuto, tutti, almeno una volta nella nostra vita, lo abbiamo incontrato; anzi tutti siamo stati, almeno una volta nella nostra vita, quello sconosciuto. «Che lo si scriva o lo si legga, un romanzo è un modo di partire in viaggio, di lasciare da parte le nostre abitudini e i nostri obblighi, di lasciarci andare sperando che, nelle pieghe della narrazione, ci troveremo faccia a faccia con noi stessi. Con questa immagine di noi stessi, effimera, peritura, ma infine riconoscibile, verso la quale si tende e si trascorre tutta la vita a perdere di vista.»

Per Tabucchi il romanzo è un processo di avvicinamento a ciò da cui inevitabilmente siamo lontani. Un avvicinamento che, essendo un tendere a ciò che siamo destinati a non raggiungere, si risolve in un camminare a tentoni, in un avventurarsi, forse in un perdersi. E *Il filo dell'orizzonte* è proprio, in versione rinnovata, un romanzo di perdizione. Dove al centro non è la povera eroina abbattuta dai colpi della fortuna avversa, ma è l'esistenza che si sporge oltre se stessa, verso l'ignoto, per riconoscersi pur sapendo che non ci riuscirà.

Quando a metà degli anni Sessanta *La letteratura come menzogna* fece la sua prima apparizione vigeva in Italia una situazione culturale (e non solo culturale) che non poteva che accoglierlo come uno scandalo. Magari una provocazione degna di irrisione e tuttavia un'offesa intollerabile. Si dicevano infatti in quel libretto cose terribili o, comunque, che tali dovevano apparire a un'Italia sentimentale e devota, ancora convinta del ruolo pedagogico della letteratura o, nel migliore dei casi, della sua capacità di cambiare il mondo. Alla letteratura, postina della verità, Manganelli contrapponeva la letteratura che «detesta l'ordine e la buona coscienza, e la complicità dell'uno e dell'altra gli è fatale»; che «abbisogna di una specifica libertà, diversa per ogni scrittore: comunque una libertà non *liberale*, e che infatti il liberale non tollera, eversiva, blasfema»; che «è priva di sentimenti e pur li usa tutti»; che «soltanto quando getta via la propria anima trova il proprio destino», ecc. Allo scrittore che vuole cambiare il mondo, rendendolo più giusto, opponeva le parole di Edmund Wilson del quale ricordava che, invitato a dire la sua sul problema della guerra nucleare, rispondeva: «Cerco di vederne il lato buono; mi dico che l'annientamento atomico è dopo tutto l'unico modo per togliere di mezzo le orrende città americane; pertanto, io sono ostile a quel genere di armi che sterminano gli esseri umani, ma risparmiano gli edifici. Mi è di conforto pensare che se, per esem-

pio, New York venisse bombardata, Nelson Rockefeller, Henry Luce, il cardinale Spellmann e Roberto Moses verrebbero sveltamente eliminati; e se toccasse poi a Washington, lo stesso accadrebbe del Pentagono, della Cia, della burocrazia. Spero tuttavia che tra America e Russia la distribuzione sarà reciproca. Mosca è un luogo orribile, brulica di burocrati».

E insieme a queste, molte altre *cattiverie* Manganelli dissemina in questo suo libro, in cui con meticoloso scrupolo rovescia tutti i luoghi comuni che allignano sul problema di fare letteratura, dei suoi protagonisti, dei suoi fini. Il poeta è un vate? no, è un mentitore; è un intellettuale? no, è un buffone; la poesia è lo specchio delle gioie e dei dolori del mondo? no, è un ordigno micidiale, cui è meglio non avvicinarsi; è consolante e utile? no, serve a far disperare; rispetta le regole del discorso logico e conseguente? no, ha proprie regole che non hanno nulla a che fare con la coerenza del discorso; ecc.

Come suonano oggi – a circa vent'anni dalla prima pubblicazione –[1] le *cattiverie* manganelliane? Certo hanno perduto in tutto o in parte il loro tratto provocatorio, anche perché intanto la situazione culturale del paese si è fatta più scaltra e non ha più bisogno di essere scossa con ceffoni di insolenze per intendere ragione. Private della loro violenza aggressiva, così utile in tempi di pigrizia intellettuale, restano con il loro valore di poetica o, meglio, di teoria dell'arte: valgono, cioè, in quanto proclamazione della totale autonomia dell'opera d'arte, della sua non dipendenza dal dato della realtà esterna, della sua irresponsabilità sociale (tanto maggiore quanto più fortemente sente la responsabilità della sua comunicazione specifica), della sua innominabilità (tanto più radicale quanto più inafferrabile è l'ogget-

[1] La prima edizione di *Letteratura come menzogna* apparve nel '67, la seconda nell'85.

to del suo discorso), della sua purezza (tanto più intensa quanto meno compromessa con le prescrizioni della omonima virtù).

Che cosa dobbiamo pensare di questo Manganelli di oggi o meglio, oggi, di Manganelli (che poi è lo stesso di ieri senza l'abito del guastatore)? A dire il vero non riusciamo a liberarci dal dubbio che questo Manganelli denudato, facendo dell'opera d'arte un *unicum*, un assoluto la cui comprensione sfugge alle regole della ragione e si propone piuttosto come un dono, finisca per riaccreditare l'ipotesi della sacralità dell'arte. Il dubbio cioè è che Manganelli abbia rimesso in circolazione il valore di «rapimento» dell'emozione estetica, finendo per ribadire, se pure con argomentazioni di segno opposto, quell'ottimismo dell'arte contro cui intendeva ribellarsi. È così? È un dubbio fondato? e fino a che punto? Cercheremo una risposta a questi interrogativi ripercorrendo la vicenda intellettuale della neoavanguardia di cui Manganelli era autorevole attore. E lo faremo sulla scorta dello straordinario saggio di Umberto Eco («Il Gruppo '63, lo sperimentalismo e l'avanguardia») pubblicato nella raccolta *Sugli specchi e altri saggi*.

Che cosa dice Eco? Eco dopo aver distinto tra avanguardia e sperimentalismo («lo sperimentalismo giuoca sull'opera singola da cui chiunque potrà estrapolare una poetica, ma che vale anzitutto come opera; l'avanguardia giuoca sul gruppo di opere o di non-opere, alcune delle quali non sono che meri esempi di poetica») e affermato che gli scrittori del Gruppo '63 in quanto presi singolarmente appartenevano allo sperimentalismo in quanto considerati in gruppo all'avanguardia, si chiede quali rapporti esistessero tra lo sperimentalismo del Gruppo '63 e lo stato della cultura nazionale (e più in generale internazionale) di quel tempo. E risponde che a suo parere il gruppo poteva essere visto come «la manifestazione più vistosa e provocatoria, ma abbastanza epigonale, dell'idealismo padano», cioè di una temperie culturale, strettamente imparentata con quella europea e, più in generale, internazionale, e fortemente contrap-

posta all'idealismo meridionale che, dall'inizio del secolo, continuava a dominare in Italia. «Negli stessi anni del fascismo», scrive Eco, «in cui per molti italiani l'idealismo crociano (con l'estetica e il gusto letterario che ne conseguivano) rappresentava l'unico modello di un pensiero liberale e europeo, l'Italia del nord era invece il luogo dove si svolgeva il magistero antidealistico di Banfi, dove dall'esistenzialismo positivo di Abbagnano al neorazionalismo di Geymonat si dibattevano i temi della filosofia contemporanea di spirito antitetico a quello del neoidealismo; dove - mentre gli elzeviristi tradizionali ancora toscaneggiavano - gli editori Rosa e Ballo pubblicavano Brecht e Yeats, gli espressionisti tedeschi e il primo Joyce; dove il torinese Frassinelli si avvicinava a Kafka, e Vittorini prima scopriva e traduceva gli americani, poi con "Il menabò" esplorava le prime forme di letteratura del triangolo industriale; dove da tempo a Venezia si contrabbandavano Schönberg e Stravinskij, così come più tardi a Milano nasceva uno dei due primi laboratori di musica elettronica.» Per illuminismo padano, dunque, Eco intende un modo di pensare, certamente più mitteleuropeo che mediterraneo, cui partecipavano intellettuali e scrittori, anche di origine meridionale (se è vero che il siciliano Vittorini e il sardo Gramsci sono da iscriversi decisamente alla *Weltanschauung* padana), ma che preferibilmente operavano nel nord d'Italia.

Per la neoavanguardia italiana degli anni Sessanta partecipare all'illuminismo padano significava scoprire una idea di arte che, bandito ogni ricorso all'ispirazione, fosse il risultato di un impegno razionale, cioè di un impegno che da una parte rifiutasse ogni pretesa di ineffabilità e dall'altra ogni illusione di utilità sociale e avesse il coraggio della propria autonomia e la consapevolezza della propria specificità. Significava avviare un processo di laicizzazione dell'arte, sottraendola alla egemonia del sublime e affidandola all'esito di prassi materialistiche. Significava rivalutare nella comprensione e nella produzione dei fatti dell'arte «l'allegoria e il simbolo, contro ogni poetica dell'espressione e del

sentimento». Significava, attraverso la rinuncia a ogni atteggiamento estatico, sconfiggere e liquidare le ultime propaggini dello spirito romantico.

E Manganelli? Le sue dichiarazioni di poetica (alcune delle quali abbiamo più sopra riportato) non rischiano di entrare in collisione con l'anima laica della neoavanguardia? La sua (di Manganelli) nozione di autonomia dell'arte, riguardando non tanto l'oggetto-arte quanto i rapporti dell'oggetto-arte con la realtà esterna, non ricalca quella propugnata dalle filosofie neoidealiste? Non ritorna a far capolino il mostro dello spirito assoluto quale unico abitatore e protagonista dell'evento artistico? E quella stessa propensione per il Barocco, che connota gli scritti di Manganelli, non è forse da intendersi come una *vis* purificatrice che martoria le parole perché rinuncino a ogni peso e volino in alto? (Tutt'altro era l'uso che per esempio Gadda faceva del Barocco, i cui complicati arnesi servivano all'intento opposto, a caricare di umori il linguaggio, ancorandolo al mare mosso, e torbido, della quotidianità.)

Certo noi continuiamo a esprimere i nostri dubbi in forma interrogativa. È che di Manganelli subiamo il fascino nello stesso momento in cui verso di lui patiamo insofferenza. Le nostre incertezze sono la prova che non abbiamo finito di leggerlo.

«Vede, signore – disse il barista – c'è un solo modo di uscire di qui, e non è usando la porta da cui si è entrati.» «Allora c'è un'altra porta?» «No – disse il cuoco ridendo.» «Ma se non si può uscire dalla porta da cui sono entrato e non c'è un'altra porta, non potrò più uscire...» «Ci sono tanti altri modi – disse il cane nero.» «Ad esempio – disse Priscilla – si può non essere mai entrati...»[1]

[1] Stefano Benni, *Il bar sotto il mare*.

Si sa che la comicità è un allargamento dei confini della realtà, che vengono spostati più avanti (sempre più avanti) in modo da creare spazi in cui essa (la realtà) possa svilupparsi (e manifestarsi) oltre ogni limite «economico» e di razionalità.

A Benni rimprovero una sola cosa, che non riesce a ridere (ma deve imparare) anche di se stesso. Ma questo è l'inconveniente in cui cadono tutti i moralisti anche i più intelligenti.

In Antonio Debenedetti accade il contrario che nel giovane David Leavitt (con il quale Debenedetti condivide l'interesse per gli aspetti anche minimi della vita individuale e privata): in Debenedetti l'infelicità contenuta nelle storie raccontate è riscattata (e dimenticata) grazie alla bellezza della lingua; in Leavitt – che intrattiene con la lingua un rapporto più conflittuale che amoroso – l'infelicità rimane tutta sulla pagina, anzi sulla pagina si fa più insopportabile e inquietante tanto che io non so quanti siano riusciti a leggere per intero il suo *Ballo di famiglia*. Io, per me, non ho retto al fascino mentre – e non è un paradosso – la forte attrazione ha funzionato da respingente non permettendomi di andare oltre la metà.

«Non è più possibile scrivere: si riscrive. E in questo operare – più o meno consapevolmente – si va da un riscrivere che attinge allo scrivere (Borges) a un maldestro e a volte ignobile riscrivere. Del riscrivere io ho fatto, per così dire, la mia poetica: un consapevole, aperto, non maldestro e certamente non ignobile riscrivere. Tutto pagato.»[1]

[1] Da *Cruciverba* di Leonardo Sciascia.

Quello di Sciascia è un linguaggio lungo, pausato da continue spezzature interne, marcato da fermate inattese e accelerazioni impreviste. Sciascia nel costruire le sue frasi non obbedisce alle regole della sintassi ma segue l'urgenza del senso, anticipando, ritardando, intrecciando, al di là dell'ordine sintattico convenuto, le varie parti del discorso. Il risultato è un giro di espressione intricato e elementare, limpido e complesso, esplicito e oscuro. È che a Sciascia le idee si fanno incontro in forma di immagine e l'immagine vive della contemporaneità dei suoi elementi costitutivi che si sviluppano nello spazio piuttosto che nel tempo. Di qui quella forma a grappolo che assumono le frasi di Sciascia, con gli acini (le parole) che si addensano l'uno sull'altro tanto che, come si fa con un grappolo d'uva molto pieno, bisogna sollevare l'acino (la parola) per vedere cosa c'è sotto (e sotto in genere c'è sempre un altro acino – un'altra parola). E di qui anche quella sensazione di materialità che ti danno le sue frasi, che ti pare di poter toccare e messe in tasca peserebbero. Cito per tutte, stupenda, da *Porte aperte*, l'immagine del cancelliere che «scriveva, scriveva – senza mai alzare la testa, incanutito, le lenti spesse come fondi di bottiglia: e pareva non che producesse scrittura, ma che la scrittura lo producesse come un'escrescenza».

Da chi ha imparato Sciascia a scrivere, quali autori ha frequentato? Certo Manzoni ma anche Stendhal, incrociando densità e leggerezza; certo la prosa corposa dei grandi russi; e certo anche molti altri autori ancora d'oltralpe ma non i protagonisti della letteratura italiana a lui contemporanea per la quale non nasconde di avere molta indifferenza e qualche dispetto.

Leggere di seguito un romanzo di Busi è come ingollare d'un sol sorso e con avidità un bicchiere d'acqua o, meglio, un enorme piatto di portata: presto le bevande o i cibi vanno di traverso, ti soffocano, cominci a tossire, gli occhi si arrossano e prendono a lacrimare e poi vomiti, vomiti e al-

lontani il bicchiere o il piatto e non ne vuoi più sapere. E se ti chiedono se l'acqua era fresca o l'intingolo di maiale saporito scambi la domanda per una provocazione e devi fare qualche sforzo per rinunciare a una risposta stizzosa.

Balestrini considera la realtà una sorta di meccano, tanto più ricco quanti più numerosi sono i pezzi che contiene con i quali, maliziosamente intrecciandoli, monta costruzioni avvincenti. Perché tuttavia il montaggio sia possibile, i pezzi devono essere freddi, neutri e leggeri tali da potere aiutare le figurazioni più avventurose. Conscio di questo imperativo Balestrini procede all'impoverimento dei materiali della realtà che disarma e neutralizza, trasformandoli in presenze smaterializzate (come i personaggi delle favole). Ridotti a fantasmi non pongono ostacoli al giuoco dell'immaginazione in cui Balestrini – che se fossi costretto a definire con un aggettivo direi (per intenderci) scrittore ariostesco – ripone il segreto della «narratività».

Il raggio d'ombra di Giuseppe Pontiggia è la riproposta del *romanzo ben fatto*? Lo farebbe pensare l'organizzazione coerente del discorso narrativo; la verosimiglianza dei personaggi, il cui profilo sociale è disegnato sulle indicazioni del vissuto quotidiano; la credibilità della loro struttura psicologica, dominata da passioni fin troppo comuni; la normalità dei pensieri e dei sentimenti e delle azioni e reazioni che il loro (dei pensieri e dei sentimenti) manifestarsi e intrecciarsi suscita e produce. Ma siamo proprio sicuri che i *connotati* individuanti del *romanzo ben fatto* siano quelli che abbiamo appena indicato? O non si tratta di caratteristiche con il valore piuttosto di *denotati* cioè di elementi che segnano soltanto esteriormente il corpo narrativo, il cui significato (la cui interiorità) più vero dobbiamo allora cercare altrove? In effetti il romanzo ben fatto adopera la coerenza del discorso e la verosimiglianza dell'intreccio per fare concorrenza, co-

me si diceva una volta, all'anagrafe, nella convinzione che il proprio della narrativa sia doppiare sulla carta le nostre esperienze di vivi e che quanto più il ricalco è fedele tanto più l'operazione è riuscita. Il romanzo ben fatto piuttosto che inaugurare una esperienza intellettuale tende a concluderla; non è un messaggero di novità ma un esecutore testamentario; è per questo che ama il *finito* e non lascia nulla fuori di sé. Appartiene a questo ambito culturale e di scelte *Il raggio d'ombra*? Qualche dubbio può venire quando, giunti alla fine del romanzo, ci imbattiamo in una seconda e terza parte - ciascuna estendentesi per poche pagine - chiaramente predisposte allo scopo di informare il lettore sullo scioglimento dei fatti narrati (la cui tessitura occupa quasi per intero il romanzo). Sembrerebbe quasi che l'autore sia motivato dall'intento di soddisfare la curiosità - in fondo pettegola - del «come va a finire» da cui il lettore, anche se un po' vergognandosi, puntualmente si lascia intrigare. Ma a una riflessione appena attenta, anche non tenendo conto dell'indubbio snobismo con cui l'autore liquida le due parti finali, cui dedica poche essenziali battute, appare chiaro che ne *Il raggio d'ombra* il *finito* serve non tanto per seppellire il personaggio - che pure, come nel romanzo classico, nell'ultima pagina muore - ma piuttosto per sottolinearne l'inafferrabilità, l'impossibilità di conoscerlo, l'impenetrabilità del segreto che nasconde, che pure per tutto il romanzo abbiamo cercato e desiderato di penetrare, illudendoci qualche volta perfino di esserci riusciti. Ma ora, giunti all'ultima pagina, siamo costretti definitivamente a prendere atto dell'impossibilità di dare una conclusione al nostro cercare non fosse per il fatto che l'ultima pagina appunto, annunciandoci la morte del personaggio, lo ha sottratto alla nostra curiosità, conservandolo al nostro desiderio.

Ecco siamo finalmente giunti al punto. *Il raggio d'ombra* è una macchina perfetta, che organizza l'ignoto, sostituendo all'ovvietà del conosciuto la problematicità dell'inconoscibile. Si può anche dire che materializza la trascendenza, sottraendola a ogni risucchio metafisico. Il romanzo semi-

na punti interrogativi, fruga tra le ombre: le risposte e le trovate sono tutte fuori: dove, non si sa (cioè ogni volta lo si deve scoprire). *Il raggio d'ombra* ricomincia proprio lì dove finisce. Ricomincia nella fantasia dei lettori? anche, ma non è questo che ora ci preme sottolineare. Più interessante ci pare rilevare che Pontiggia dispone il narrato su una linea di spinta a forma circolare, in cui allora la forza del movimento non tende a spegnersi ma si ravviva ogni volta che sta per cadere. *Il raggio d'ombra* sta ai fatti che racconta come la luce elettrica all'ambiente che illumina. E come la luce elettrica non si esaurisce in ciò che illumina, che le è del tutto indifferente e può essere sempre diverso o addirittura non essere, così il romanzo di Pontiggia non è ciò che dice. Il romanzo di Pontiggia è il suo miracoloso meccanismo. Non vi è abbastanza per concludere che è un riuscito esempio di romanzo moderno?

A Malerba non rimane che scrivere un brutto romanzo: intendiamo non come esito (o risultato) per il lettore ma come tema da svolgere. Pensate se Malerba, che nei romanzi fino a oggi pubblicati ha affrontato ogni genere di argomento (dal sesso alla politica), domani decidesse di scrivere un romanzo che abbia per protagonista un autore che non sa scrivere romanzi e sa di non saperli scrivere e tuttavia si ostina a scriverli fino a riuscire a pubblicarli, magari con l'aiuto dell'autore vero (Malerba) al quale l'autore protagonista ha inviato il romanzo chiedendogli di correggerlo e di fargli avere ogni altro genere di consigli e di raccomandazioni! Pensate che divertimento! che occasione per l'abilità di Malerba, il quale è impareggiabile maestro nel confezionare strutture a scatola cinese e non ha nessuno che lo superi quanto a dare concretezza a ciò che non ne ha e inconsistenza alla gravezza!

Che cosa è un classico? Difficile dirlo; comunque io me lo figuro come colui che non teme di misurarsi con i grandi

temi dell'esistenza, della vita e della morte, della salute e della malattia, della disperazione, dell'amore e dell'odio, della conoscenza, del viaggio, del tempo, dell'inferno, di Dio. In questo senso Manganelli è un classico: che lo voglia o no i temi che lui predilige, e che affronta in tutti i suoi libri – a cominciare dal lontano (e primo) *Hilarotragoedia* – sono temi esplicitamente collegati a una problematica esistenziale, a una concezione, anzi a un sentimento del mondo che, in quanto osservato (e patito) nei suoi movimenti essenziali (e capitali), non può che essere sinonimo di dolore, morte e niente.

Caratteristica del romanzo di avanguardia è di essere altrove (cioè di non essere lì dove è o dove lo si aspetta). Franco Cordelli nel *Pinkerton* ha riportato *l'altrove dentro*. In questo senso ha scavalcato la barriera in cui l'avanguardia si tiene o, come lui preferisce, e uno dei personaggi si lascia sfuggire, si è attestato su una linea più avanzata, ponendosi come «l'avanguardia di una avanguardia».

Che significa portare l'*altrove dentro*? Il romanzo d'avanguardia rifiutava di farsi ingombrare dai suoi contenuti (che pure aveva) comportandosi come chi, raggiunto da un amico lontano, preferisce ospitarlo in albergo piuttosto che in casa.

La casa sarà ugualmente piena di lui (dell'amico), del peso della sua visita che tuttavia *parlerà* con il linguaggio dell'assenza. Cordelli i suoi ospiti inospitabili li accoglie in casa, sfidando il pericolo di renderla inabitabile.

Cordelli adotta un linguaggio compatto, quasi statuario, pesante: un linguaggio molto controllato e misurato che per contro, di tanto in tanto, si apre a inopinati solecismi giornalistici: si ha l'impressione che l'autore sia alla ricerca di un linguaggio di cui non ha ancora trovato la chiave; in attesa prende partito per un modello che risponde alle esigenze di una comunicazione seria e importante (lo «scuro» va bene anche di giorno). Così il tono complessivo è più declamatorio o, comunque, oppressivamente analitico che ma-

gico e il lettore per trarne piacere deve comportarsi come l'onanista che per propiziare il proprio godimento deve abbandonarsi al pensiero di una donna lontana. Vogliamo dire che il romanzo di Cordelli si affida a un progetto vivo e stimolante ma incappa in una esecuzione alle volte opaca. La scommessa di fare pronunziare sentenze altamente significative a un gruppo di dementi era riuscita nel passato a Dostoevskij con *I Demoni*. La ripetizione dell'impresa era legata a grandi rischi: molti sono stati superati, altri no. Rimane comunque importante il cammino compiuto da Cordelli che, transitando dai Demoni ai Dementi, ha percorso l'unico spazio in cui ancora oggi è possibile organizzare una comunicazione di verità.

Avevo appena finito di leggere *Dogana d'amore* di Nico Orengo quando ho visto *I Love You*, l'ultimo film di Marco Ferreri. Sono rimasto colpito dalle rassomiglianze tra le due opere: tanto nell'una che nell'altra vi è l'innamoramento del protagonista per qualcosa che non è un essere umano: nella prima del protagonista per una trota (che ha perduto la strada del fiume trascinata via dalla risacca), nella seconda del protagonista per un portachiave che, sollecitato dal suono d'un fischio, risponde *I Love You*. In entrambe le opere l'oggetto d'amore è trovato certo per caso mentre i due protagonisti sono impegnati in tutt'altri compiti e distrazioni. In entrambe l'innamoramento conosce i modi propri dell'amore tra due esseri umani, passando da momenti di trasporto e di tenerezza a momenti di malumore e di gelosia. In entrambe i protagonisti subiscono un incidente motociclistico, le cui conseguenze condizionano, seppure innescando nodi narrativi diversi, i tempi e lo sviluppo dell'innamoramento. In entrambe i protagonisti sono esseri solitari e monomaniaci, decisi a salvare la propria identità dalla minaccia di rapporti facili e insomma dalla compromissione con la società in cui, se pur ai margini, vivono. In entrambe l'innamoramento finisce nelle acque del mare, che ricompongono la loro mi-

nacciosa tranquillità, richiudendosi sulle teste dei due protagonisti.

Dunque le rassomiglianze sono davvero stupefacenti: e tanto più in quanto sappiamo che non vi è stato nessuno scambio di propositi, neppure casuale, tra gli autori delle due opere.

Ho l'impressione che la grazia di Nico Orengo sia tutt'altro che pacifica e di intrattenimento e contenga una energia micidiale, tanto più assassina quanto più graziosa.

Pier Vittorio Tondelli – scrittore di qualità e uomo intelligente – è l'ideatore e curatore di *Under 25 - Giovani Blues*, un'antologia di 13 racconti scritti da giovani al di sotto dei 25 anni, scelti tra centinaia e centinaia di manoscritti affluiti da ogni parte d'Italia. Sì, l'antologia di Tondelli raccoglie racconti e in un caso anche poesie: ma non è un libro di letteratura, piuttosto è una ricerca sociologica. Lo scopo che si propone non è di documentare e offrire tredici esempi di stile o tredici prove di buona letteratura; ma di rispondere alla domanda: come son fatti i giovani d'oggi? chi sono? cosa pensano? come si muovono, che speranze hanno? insomma quale è la loro identità? E alla domanda Tondelli invece di rispondere mandando in giro ridicoli questionari o sprovveduti intervistatori con magnetofono decide di rispondere invitando, attraverso un annuncio apparso su alcuni quotidiani e settimanali a grande tiratura, tutti i giovani al di sotto di 25 anni, a inviare racconti o qualsiasi altra forma di scrittura in prosa, di cui siano in possesso, con la promessa di pubblicarne i migliori (cioè i più significativi).

Dunque una inchiesta sui caratteri dei giovani di oggi individuati attraverso l'esame della calligrafia, pardon, delle prove di scrittura che questi giovani hanno messo a disposizione dell'analista. E si sa che nella scrittura si riflette l'anima; e allora sono testimonianze probanti, delle cui indica-

zioni ci si può e deve fidare. Intanto le prove messe a disposizione sono di vario genere: comprendono testi di confessione che raccontano angosce patite, disgrazie incontrate; testi per così dire generazionali che «hanno per tema l'adolescenza e la prima giovinezza e tutta la gamma delle loro figure»; testi di genere consistenti in «racconti fantascientifici, racconti gialli, poemetti *horror*, racconti di spionaggio, racconti rosa e sentimentali, racconti di *fantasy*». Tra i caratteri esterni di questi testi, meritevoli di essere rilevati, due spiccano sugli altri: il primo è che i racconti di genere (ispirati a modelli letterari solitamente definiti bassi o popolari) sono stati al contrario scritti (e inviati) da studenti «universitari o più in generale da ragazzi con una buona formazione culturale alle spalle»; il secondo, è che la gran parte dei testi inviati sono affluiti da ogni città d'Italia con esclusione di Milano. Già questo secondo dato, prima ancora della lettura vera e propria dei testi, mette Tondelli e la sua ricerca sul piede giusto: gli fa dire che la cultura metropolitana - di cui Milano, «in quanto la sola metropoli italiana degna di questo nome», è il bacino di cultura privilegiato - «quella che ci ha allattato negli anni settanta, quella che si riverberava in provincia attraverso i concerti, i movimenti, le manifestazioni, le riviste, i raduni, è definitivamente morta». E che sia definitivamente scomparsa, secondo Tondelli, l'analisi ravvicinata del complesso dei testi offre continue, successive conferme: in nessuno di essi compaiono i temi già cari alla cultura metropolitana «come ad esempio, quella della sessualità indiscriminata e della droga». «I ragazzi che ci hanno scritto non desiderano più perdersi e vivere e sentirsi eccitantemente *speed* - come si diceva dieci anni fa - all'interno di una città brulicante di vita a ogni ora del giorno e della notte. Non cercano l'anonimato e l'alienazione della vita nella metropoli per fare esaltare le proprie intensità. Il ghetto è saltato. Il lisergico e la psichedelia, fenomeni e attitudini che stanno tornando massicciamente nelle abitudini delle nuove generazioni, sono vissuti più come fenomeni estetici e onirici che non di sovversione.»

Fin qui Tondelli; e a leggere la selezione dei tredici testi pubblicati non possiamo non concordare con lui. Offrono l'immagine di ragazzi *perbene*, chiusi nello stretto cerchio familiare o degli amici, inquieti ma senza scatti d'ira, annoiati ma pazienti, indifferenti alla ribellione se non nelle forme della recuperata goliardia. Non fumano, non bevono, sdrammatizzano l'uso della droga, viaggiano molto (magari con il pretesto di imparare le lingue), sono sentimentalmente costanti, intrecciano col partner rapporti appesantiti da abitudini che risulterebbero insopportabili anche per due maturi sposi, studiano ma senza particolare entusiasmo e senza la preoccupazione di finire presto tanto per il *dopo* non hanno progetti.

Certo è indubbio che i giovani degli anni Ottanta sono meno inquietanti e dunque più composti e seri e, anche, tendenzialmente più concreti e fattivi dei giovani dei decenni precedenti. Senonché si paralizzano di fronte alle difficoltà della società (sempre nemica di chi bussa alla porta), con le quali rinunciano a confrontarsi dando per scontato l'inutilità del confronto e dunque l'impossibilità di superarle. E come non comprenderli? Con quali armi, spinti da quale necessità ideale potrebbero decidere di opporsi? o meglio potrebbero credere di poter vincere? Gli anni Sessanta e Settanta, avendo voluto farne un uso estremo, hanno consumato ogni *vis* ideologica e lasciato il mondo senza il soccorso della passione e cieco dinanzi al futuro. E i primi a sentire e a scontarne il danno sono ovviamente i giovani, costretti a far scorrere la loro naturale vitalità in un fiume a perdere. Aspirano così a diventare presto adulti (ma nemmeno questo è un obiettivo alla portata), cioè di raggiungere rapidamente quella condizione in cui la vita si affida al conformismo dei pensieri e dei sentimenti.

Luciano Anceschi è un filosofo che non ama i filosofi (sempre così inclini alle prescrizioni), è un teorico che non ama i teorici (sempre così asseverativi e categorici), è un esteto-

logo che non ama gli estetologi (sempre così faziosi nelle scelte dei punti di vista); Anceschi è un intellettuale-studioso che rispetto alle discipline che frequenta e in cui agisce da protagonista si riserva sempre (non dimentica di riservarsi) uno spazio libero in cui appoggiare (e coltivare) una forte volontà di *gioia di vivere*, una ferma eticità (che è responsabilità verso la vita), un saldo impegno civile (che è responsabilità verso gli uomini). Tra le numerose e illuminanti citazioni che Anceschi riporta nel suo saggio ve ne è una di Brecht in cui questi, infastidito da uno studio su se stesso e su Gorkij, scritto da una studentessa di Lipsia, afferma: «Ideologia, ideologia, ideologia. Da nessuna parte un concetto estetico; il tutto fa pensare a una pietanza di cui non si accenna neanche al sapore che ha». E aggiunge: «Per prima cosa dovremmo organizzare delle mostre e dei corsi per educare il gusto, e cioè *per educare alla gioia di vivere*».

Certo l'appello brechtiano alla gioia di vivere non è estraneo all'invito che Anceschi ci rivolge di «liberarci del peso degli assoluti» e di affidarci alla continua libera fertilità di ciò che egli chiama «cose». Non è estraneo al valore di monito contenuto in queste parole conclusive il cui suono, a lettura del saggio ultimata,[1] ci è rimasto (e lì giacerà a lungo) nelle orecchie e che, anche a mo' di promessa che facciamo, vogliamo riportare per intero: «Ecco, ci sono effettivamente motivi di disperazione e di disgregazione, di sproporzione e di rifiuto nella confusione in cui viviamo, ci sono utopie di apocalisse e utopie di integrazione in cui l'uomo si perde; e ci sono organizzati corsi di tetraggine nascosta sotto l'ilarità. Certo, il pericolo incombe nel modo più angoscioso sopra di noi. Non dobbiamo nascondere nulla della situazione; ci troviamo come su una gigantesca zattera della Medusa magari carica di libri. Ma qui, proprio qui, da queste disgregazioni e oscurità, qui si fa più acuto il bisogno di quella *gioia* di cui parlava Brecht. Proprio da questa condizione estrema sorge il bisogno di riaffermare il de-

[1] *Che cosa è la poesia?*

siderio, l'assillo continuo, l'impulso verso qualche cosa che ci manca, l'ipotesi di una condizione razionale di accettabilità del mondo, e con essa la giustificazione della ricerca e della conoscenza, nel senso della lenta riscoperta di un significato oltre il caos. Tutto ciò che facciamo e che faremo di questo ordine, e quale ne sia poi l'esito, sarà fatto anche per gli altri, tutti gli altri. Una sorta di allegria dentro l'Arca per l'attesa di ciò che verrà dopo l'Arca? Certo, il bisogno di recuperare significati e cultura per l'uomo che deve vivere ancora...».

Con *L'alcova elettrica* – in cui rievoca il futurismo fiorentino negli anni immediatamente precedenti la prima guerra mondiale – Vassalli propone un diverso modo di fare critica: e diverso non solo e tanto per il taglio narrativo con cui si sviluppa il giudizio critico, quanto per quel che si nasconde dietro la scelta narrativa. Raccontando la vicenda culturale di un dato periodo o fenomeno in stretta connessione con quella privata dei protagonisti e quella pubblica del contesto storico e sociale in cui i protagonisti operano, Vassalli ricostruisce una totalità nella quale acquistano una concretezza, un respiro di vita vera le diverse componenti in cui (quella totalità) si articola. Finalmente la letteratura non è più un soprammobile di cui si può fare anche a meno, un oggetto che può anche essere rubato o, cadendo a terra, infrangersi – (e, pazienza! non siamo per questo disturbati nelle nostre irrinunciabili necessità) – ma è un pezzo stesso della nostra vita materiale, quella che viviamo giorno per giorno, nella nostra quotidianità di abitudini e pensieri. La letteratura (senza che ce ne rendiamo conto) ci marca (ed è da noi marcata) come l'ufficio in cui ci rechiamo ogni mattina, la famiglia cui apparteniamo, gli amici cui ci dedichiamo: e il giorno in cui ce ne renderemo conto (che forse non arriverà mai) sarà il nostro *giorno dopo*!

Con *Le pietre e il sale* Enrico Palandri scrive il suo secondo romanzo o forse siamo più vicini al vero dicendo che riscrive il primo (*Boccalone*) uscito nel 1979 nelle edizioni L'Erba Voglio. In *Boccalone* l'autore racconta la sua storia qualunque con disinvoltura sprezzante, quasi buttandola via, inventando una scrittura svestita e trasandata (magari furba ma certo efficace) che priva quella storia di tutto il «qualunquismo» che le appartiene e ne esalta l'improbabile spinta vitale, trasformando la mancanza di intensità in freschezza, la pochezza di motivazioni in vivace impazienza, l'assenza di profondità in furia creativa. E il lettore ne ricava una certa qual gratificazione e si sente stimolato alla comprensione e, addirittura, a una certa complicità con l'autore.

Ne *Le pietre e il sale* accade esattamente il contrario. L'autore, cresciuto di sette anni (ormai trentenne), ritiene di doversi fare serio. Abbandona la non-scrittura di *Boccalone*, quel tono a lasciar perdere, l'aria di chi non si prende sul serio (che poi è il solo modo per essere credibili) e veste il doppio petto a righe dello scrittore-scrittore, impegnandosi a curare gli aggettivi e le virgole, evitando le ripetizioni, preoccupandosi di conservare alla scrittura l'onore (e l'importanza) che si merita con un fraseggio complesso – alimentato da parole preferibilmente scelte nel catalogo dell'interiorità eccelsa – e, insieme, una andatura composta e in qualche momento solenne. È inevitabile con un linguaggio del genere andare allo scacco. Le parole non si fanno stile e, per conseguenza, non aiutano la materia del racconto a riscattarsi: anzi, costringendola a indossare il vestito della festa, tanto più scoprono la sua mediocrità congenita fatta di piccoli sentimenti (sebbene altisonanti) e di *pensierini* qualunque.

Caratteristica di Calvino è di essere un *déréglé* regolato, *L'esprit de géométrie* guida le sue spericolate scorribande, i suoi sconfinamenti oltre il razionale.

Calvino assomiglia all'officiante che dice messa in una chiesa che prima si è preoccupato di sconsacrare; o, se si vuole, a un ingegnere edile sbarcato in una città che vive di demolizioni e di abbattimenti.

Con Marco Lodoli abbiamo ancora un romanzo[1] della fine. Naturale è il sospetto per romanzi del genere: è così *irresistibile* (e in fondo consolatorio) predicare la catastrofe. Ma a ben vedere in questo romanzo di Lodoli vi è qualcosa che lo fa uscire dal genere cui appartiene: questo qualcosa è il linguaggio. Fin dalle prime pagine ti senti avvolto in un'aria non comune: le parole fluiscono con un ritmo largo, pacifiche e senza scarti. Emanano come una luce bianca, certamente fredda ma pur capace di uno strano calore che tu avverti con gli occhi più che con la pelle. Hai l'impressione che si tratti di una voce che viene dal di fuori, che sia stata incisa a parte e solo dopo accoppiata, come si fa nel cinema, ai fatti che il romanzo racconta. E chi ha inciso la voce sembra altra persona da chi vive quei fatti: si creano così all'interno della scrittura due piani che, scorrendo su binari diversi, si rilanciano echi distorti. E il linguaggio acquista una sonorità contrastata e acuta che risulta tanto più intensa quanto più è tenuta su un registro basso e a volume quasi spento. L'effetto è di chi grida restando muto. Che si tratti della voce della morte? O, al contrario, dell'urlo silenzioso di chi, desiderando sfuggire alla morte, da essa non vuol farsi sentire? Lodoli ci dice che è l'una cosa e l'altra.

Roland Barthes non ha lasciato alcun diario: avrebbe voluto averne uno, trattandosi di un genere che lo ha sempre sedotto, ma non è riuscito a soddisfarne il desiderio perché il diario «pone il problema dell'io e della sincerità che era forse più facile risolvere in altri tempi e che oggi è diventa-

[1] *Diario di un millennio che fugge.*

to molto più difficile dopo le trasformazioni della psicanalisi e il passaggio del bulldozer marxista».

In occasione dell'uscita di un'opera così invitante come *Il piacere del testo* a un giornalista, che a proposito del titolo non temeva di fargli le sue meraviglie, Barthes rispose: «A un certo punto mi è sembrato che lo sviluppo quasi selvaggio della critica ideologica chiedesse una certa correzione, giacché rischiava d'imporre al testo, alla sua teoria, una sorta di padre, con la funzione vigilante d'impedire il godimento; il pericolo allora sarebbe doppio: privarsi da sé di un piacere capitale e abbandonare questo piacere all'arte apolitica, all'arte di destra, di cui diverrebbe proprietà esclusiva. Sono troppo brechtiano per non credere alla necessità di fare coesistere la critica e il piacere».

Lo abbiamo visto; Barthes ci appare ogni volta diverso rispetto a quello che abbiamo appena lasciato: dobbiamo ricavarne che era un intellettuale malato di incertezza? No, tutt'altro: era un intellettuale capace di allargare continuamente il campo delle sue curiosità, dei suoi piaceri, delle sue scelte tanto da far coesistere preferenze diverse e qualche volta contrastanti. Né questo lo turbava convinto com'era – ed era un altro segno della sua libertà intellettuale – che ogni epoca culturale ma in particolare la nostra «è fatta da più prove tattiche concomitanti».

Nelle *Patrie lettere* non sono importanti le conclusioni cui i vari saggi approdano, gli esiti finali del discorso critico ma l'articolazione e l'organizzazione di esso. È qui che Cases spende il meglio della sua autorevole (e anche un po' autoritaria) cultura, della sua lucida intelligenza, della sua sensibilità scontrosa, delle sue straordinarie qualità espressive.

Cesare Cases, si sa, è un ammiratore di Lukács e del

filosofo ungherese condivide e pratica il determinismo critico; ma è anche un lettore appassionato di Adorno o di Benjamin e soprattutto di Karl Kraus, dal quale ha appreso insieme alla ammirazione per la ragione anche la consapevolezza della sua insufficienza (o forse ha appreso che l'amore per la ragione comporta anche l'ipotesi del suo sacrificio).

Stretto in questa contraddizione ne esce da par suo. Ricorre a un dono che solo lui ha – o meglio ha in più – rispetto agli autori che legge e ama. Dico il dono dell'ironia che in Cases più che una disponibilità naturale è una conquista dell'intelligenza. E azionando questo straordinario strumento, che usa con grande maestria, costruisce uno spazio vuoto tra sé e le sue certezze e non perché in esso altre certezze s'inseriscano a correggere le sue ma perché in quello spazio le sue proprie certezze possano sfogare, perdendo quel che di predicatorio e di esemplare pure hanno e possano affermarsi come pensieri o riflessioni che, piuttosto che a convincere, mirano – come accade nei testi dei grandi moralisti d'oltralpe – ad attivare la passione intellettuale del lettore.

«I milanesi sono realisti, per ovvie ragioni, più di ogni altra popolazione italiana. Ma in ogni milanese c'è dentro un cattolico come il baco nella mela, e il cattolico fa marcire il realista, riabilitando la famiglia, la virtù, ecc. Gli unici genitori milanesi plausibili, visti in modo cattolico, sono quelli di Gertrude, ma Manzoni ha tanto strombazzato il suo cattolicesimo che nessuno se ne accorge.»[1]

Sanguineti è un provocatore. Nega la critica e i critici (letterari) adoperando le loro ragioni, addirittura le loro ambizioni. Infatti invita i critici a dimettersi per diventare scrittori. Che è il loro inconfessato desiderio e vituperevole obiettivo.

[1] Cesare Cases, *Patrie lettere*.

Pensate che sciagurato giorno sarebbe quello in cui il critico letterario divenisse scrittore anzi più ampollosamente *scriptor rerum*. Che Sanguineti rimanga inascoltato se non vogliamo correre il rischio di vedere la letteratura annegare in un mare di genericità e di astratte vaghezze! Che il critico letterario rimanga critico-critico e, se serve a allontanare la sua trasformazione in scrittore, evviva perfino il semiologo di fede provata. Le sue analisi saranno aride, neutre, senza colore; i suoi strumenti meccanici, incuranti di operare su carne viva; tuttavia se sanno andare a fondo (se posseggono la necessaria forza di penetrazione), a un certo punto raggiungono, come le sonde usate per la ricerca dell'acqua o del petrolio, un livello a partire dal quale, improvviso e non atteso, si alza un violento flutto che del testo svela segreti che forse perfino l'autore ignora.

E è a questo punto e solo a questo punto che il critico, contro la sua volontà e senza accorgersene, perderebbe se stesso (insieme all'oggetto del suo lavoro) e diventerebbe qualcosa d'altro: forse anche scrittore.

Quella di Gadda è una prosa «tutta provocata: dal malumore, dalla polemica», «dallo sforzo testimoniale», e «tutta utile, al di qua del metodo disumano che la distacca dall'occasione per consegnarla alla fraude metafisica».[1]

Tommaso Landolfi ignora il linguaggio metaforico cui pure ci aspetteremmo che ricorresse dovendo affrontare zone del pensiero e della sensibilità che sfuggono al metro delle apettative comuni, né fa uso del paradosso e di altre translazioni retoriche. Piuttosto si limita a tendere il filo dell'argomentazione logica inducendola a torsioni e circonvoluzioni impossibili grazie alle quali riesce a muoversi in spazi strettissimi e estranei. «Vediamo: ci son montagne, in codesti

[1] Da Gianfranco Contini in *Ritratto di Gadda* di Gian Carlo Ferretti.

paesaggi, o no?» «No.» «Ah, no?» «No, dico.» «Pianure?» «No.» «Selve?» «No.» «Fiumi?» «No, no.» «Mari, laghi?» «No, no, no, e non mi tediate dell'altro.» «E allora cosa c'è?» «Santo cielo, dovreste piuttosto chiedere cosa non c'è.» «Ebbene, cosa non c'è?» «Ma ve l'ho ora ora detto!» «Ossia cosa?» «Le montagne, le pianure, le selve, i fiumi, i mari, i laghi.» «Codesti non ci sono?» «Non ci sono.» «E allora cosa...» «Non ricominciate: c'è che codeste cose non ci sono.»

Il criterio di *dire* negando è una delle astuzie della logica qui usata con grande maestria e efficacia inattesa. Chi non vede infatti che attraverso il breve dialogo riportato, fatto soprattutto di *no*, Landolfi spalanca spazi tanto più ampi quanto più vuoti di presenze riconoscibili, disegna la misura del mistero, attraendolo al centro, senza avere la pretesa di svelarlo, delle nostre abitudini e dei nostri pensieri?

«Tra i novatori e il conformismo, le opinioni ricevute, le convinzioni inveterate, il duello è sempre aperto. Bisogna essere molto sicuri di sé, per non provare a un certo momento le vertigini delle proprie innovazioni, e non lasciarsi vincere dalla forza del conformismo. Ma per essere completamente sicuri di sé, bisogna anche essere pienamente consapevoli e responsabili: essere i creatori delle proprie idee.»[1]

La scrittura comica è oggi una risorsa che nessuno scrittore serio può trascurare, nessuno scrittore che abbia a cuore un rapporto forte con la realtà e non voglia correre il rischio di rimanerne vittima. È una risorsa obbligata cui non esitano a fare ricorso anche scrittori disperati (vedi Kafka) o scrittori in cui frigge un forte sentimento morale (vedi Malerba) o scrittori profondamente riflessivi (vedi Calvino).

E con buona pace di Guido Almansi è una risorsa ine-

[1] Giacomo Debenedetti, *Quaderni di Montaigne*.

vitabile anche per lui, uomo noiosissimo e scrittore estroso e brillante.

Berardinelli afferma che le avanguardie sono la risposta obbligata dello scrittore (più in genere dell'artista) alla perdita di identità che ha colpito la realtà. Crollata ogni certezza di valori, venuta meno l'univocità dei significati, stabilitasi l'intercambiabilità dei giudizi, lo scrittore non può far altro che negare la letteratura, che appoggiandosi fin lì a quella certezza aveva trovato la spinta per le sue avventure. Il paradosso dell'arte che nega se stessa è la forza delle avanguardie ma è anche il motivo del loro fallimento e perdizione. Per sottrarsi a questo destino e neutralizzare il rischio di autodistruzione cui è votata, l'avanguardia stringe le fila, si costituisce in movimento o gruppo convertendo in nuova positività la negatività che la legittima e giustifica. E qui sbaglia: nel momento in cui trasforma la sua disperazione in nuova speranza, il disordine in nuovo ordine, l'oscurità cui è condannata («l'oscurità della letteratura moderna prima che essere una scelta è una condanna») in nuova chiarezza (o evidenza), in questo momento si vanifica e davvero muore. Diventa una fastidiosa maniera; sopravvive come gesto, prima espressione di una drammatica impossibilità, ora di uno stupido sberleffo.

Caro Berardinelli, non ti meravigliare ma sono d'accordo con te. Come non potrei? Fin dal 1964, discutendo *Opera Aperta* di Umberto Eco,[1] scrivevo: «Se non si trattasse che di sostituire un principio con un altro il problema della crisi dell'età moderna sarebbe risolto. Ma la crisi consiste non tanto nel fatto che sono deperiti i vecchi principi, quelli su cui si fondava la cultura tradizionale, ma nel fatto che il "principio" in quanto tale non è più pensabile. Si ha l'impressione invece leggendo il libro di Eco che l'autore non resista alla tentazione di prospettarci ancora una visione del

[1] Angelo Guglielmi, *Avanguardia e sperimentalismo*.

mondo, in cui il principio della causalità ha ceduto il posto a quello della casualità, i significati privilegiati ai significati paralleli, cioè non resista alla tentazione di considerare il caos una nuova forma di ordine, il caso un nuovo modo di atteggiarsi della legge, l'impossibilità della Storia (come sviluppo razionale) il nuovo procedere dell'umanità». Non è suppergiù quello che scrivi nel tuo saggio? Con la differenza che lì dove io vedevo un pericolo tu denunci una colpa. E non è differenza da poco. Comunque siamo d'accordo: ogni movimento di avanguardia si configura come stato di emergenza che in quanto tale rifiuta ogni intervento che la istituisca come normalità e si giustifica solo come eccezionalità, cioè come scelta d'impossibilità (magari di fare altrimenti) piuttosto che come ricorso a un nuovo «possibile». Di qui l'inevitabilità della morte di tutte le avanguardie e dei suoi protagonisti che, se sopravvivono, è solo perché tradiscono. Ma è nel senso del *tradimento* che i nostri giudizi divergono: per noi tradire non è rinnegare ciò che si è stati, ma mettersi in difficoltà, crearsi problemi, rinunciare ai soccorsi. In questo senso è stato un vero e proprio tradimento – un tradimento contro se stessi, contro le proprie convenienze, i privilegi acquisiti e le (nuove) certezze conquistate – quello compiuto dalla neoavanguardia italiana quando al culmine della sua fortuna giornalistico-editoriale (circa al termine degli anni Sessanta) decise di interrompere il patto di solidarietà. E allora è qui che finisce il nostro accordo: qui, quando disconosci il carattere problematico del percorso compiuto dalla neoavanguardia italiana, quando ignori le parole che ha scritto e detto (sì le ignori, se dopo vent'anni le ripeti come tue, usandole contro di essa), quando ti ergi a suo giudice severo pur sapendo che senza di essa non saresti quale sei. Qui finisce il nostro accordo e inizia il nostro dispetto: siamo davvero «incazzati» di essere equivocati e accusati di colpe non commesse e se ancora abbiamo la forza di tollerare è perché troviamo naturale (e salutare) che coloro che vengano dopo si ribellino (anche senza ragione) a coloro che li hanno preceduti.

Scansione a cura di Natjus, Ladri di Biblioteche

Con *Camere separate* Tondelli ha voluto abbandonare ogni presunzione sperimentale e allinearsi alle aspettative del lettore.

Nell'immaginazione comune lo scrittore di romanzi è, più o meno, colui che scrive romanzi d'amore. E *Camere separate* è un romanzo d'amore il cui protagonista è uno scrittore come l'autore di cui riflette, pur reinventandole, le reali esperienze. Un amore, quando è grande, è un amore infelice. E *Camere separate* è la storia di un amore infelice. Ma l'amore, in quanto esperienza tanto intensa quanto estrema, è anche morte. E il romanzo di Tondelli è tutto attraversato dalla morte, anzi non è altro che la storia del dolore disperato (mortale) dell'amante per la morte dell'amato. E proprio perché è morte, l'amore diventa il punto di sintesi di tutta la vita, nel senso che in esso si danno convegno, per un definitivo esame, tutte le esperienze che l'innamorato ha fin lì vissuto: dal rapporto con la madre, a quello con la religione, con la Storia, con il paese in cui è nato alla scelta di lavoro fatta. Invero il protagonista di *Camere separate* non esita a vedere nella esperienza amorosa il tutto della propria esistenza, il destino in cui essa si riassume e che per intero la esaurisce; tanto che allorché quella esperienza si interrompe per la morte dell'amato, all'amante non resta che rimpiangerlo, in fedele astinenza, per tutto il resto dei suoi giorni.

Come si vede incombe in *Camere separate* la minaccia del *feuilleton*: a questa minaccia Tondelli risponde, nel tentativo di pararla, con una iniziativa di scandalo e una iniziativa di scrittura.

L'iniziativa di scandalo consiste nel rendere eccentrica (straordinaria) la storia d'amore, raccontando un amore tra due giovani (dico un amore omosessuale); l'iniziativa di scrittura consiste nel tratteggiare il quadro psicologico dei due ragazzi e l'evolversi della loro passione con una ricchezza di particolari e di sfumature più propria del romanzo che ai *fatti* preferisce le *digressioni*. Ma tanto l'uno che l'altro espediente non risolvono il problema. Infatti, per quanto eccentrico, l'intreccio amoroso rimane banale, tutto costruito co-

m'è su improbabili slanci sentimentali alternati a furiosi scontri erotici e improvvise ripulse; mentre i numerosi fili che intessono la tela del racconto, o meglio i tortuosi percorsi che quei fili attraversano, i complessi giri e ricami che disegnano, anziché dare corporeità e peso alla storia raccontata ne evidenziano ancor più la pateticità, la povertà drammatica, la retorica sentimentale.

Sì, è vero, con *Camere separate* – che viene dopo *Altri Libertini*, *Pao Pao* e *Rimini* – Tondelli si dimostra uno scrittore maturo (come è scritto nel risvolto di copertina): ma ciò nel senso che dimostra per sempre, superando i nostri dubbi dell'inizio, di essere uno scrittore comune, cioè un piccolo scrittore.

Ho letto *Testa d'argento* il nuovo libro di racconti di Luigi Malerba. Si tratta di una ventina di testi, vi assicuro, uno più bello dell'altro. Io almeno mi sono divertito: non ve n'è (di racconti) uno che, leggendolo, non mi abbia preso, incuriosito, eccitato, commosso (nel senso di movimento interiore). Poi ho chiuso il libro e mi sono accorto – dapprima, confesso, con un certo spavento – che non ricordavo nulla, dico nulla, di quello che avevo letto, non un intero racconto – uno solo dei venti della raccolta – ma nemmeno un semplice frammento di esso. Era come se non avessi letto un bel niente. Ero spaventato: d'altra parte Luigi Malerba (il suo vero nome è Luigi Bonardi) è un mio amico, anzi il più vicino dei miei amici: potevo negargli l'attenzione di una recensione? e soprattutto potevo negargli il riconoscimento del grande talento che ha e che in occasione dei suoi precedenti libri non avevo esitato a sottolineare? No, non potevo farlo: né potevo dubitare che, davanti alla macchina da scrivere verso la quale ero stato spinto dalla pressione dell'eccitamento che la lettura del libro mi aveva provocato, avevo la testa vuota. Ho ripreso il volume in mano nella speranza di trovare qualcosa che mi consentisse di uscire da questa terribile *impasse*: l'ho sfogliato pagina per pagina

senza ricavarne nulla. Anzi, scorrendolo a volo d'uccello, non solo continuavo a non trovare un qualche appiglio cui attaccarmi, ma correvo anche il rischio – e era inevitabile – di perdere quella commozione che dalla lettura per esteso avevo indubbiamente ricevuto.

A questo punto lo spavento diventava disperazione. Ma dalla disperazione si esce sempre con una soluzione (quando non si tratta di suicidio). Finalmente cominciavo a capire: sì, la mia testa era vuota ma a cercare di svuotarla era stato Malerba e nel riuscirci aveva realizzato il suo progetto letterario. L'emozione e l'eccitamento che poi la lettura mi aveva provocato era la garanzia del raggiungimento dell'obiettivo. Sì, Malerba vuole svuotare la testa del lettore, vuole liberarla dal buon senso che chiude la vita in un recinto troppo stretto, vuole liberarla dal pregiudizio della ragione che la riempie di pesantezza e di malinconia.

Celati a un certo punto (della sua carriera) crede di accorgersi che le cose si sono perdute e hanno ceduto il posto al discorso sulle cose. La constatazione prima lo allarma, poi lo spaventa e infine lo paralizza: a questo punto sa che potrà rimettere in moto la sua vocazione di scrittore soltanto se si impegnerà a disseppellire le cose, restituendole alla concretezza della loro apparenza.

Si tratta di un impegno grave, disseminato di pericolosi equivoci. Che bel proposito decidere di ritrovare le *cose* (di rimetterle al centro del campo), ma dove cercarle e come riconoscerle?

E qui Celati ha uno scatto d'ingegno (cioè di furbizia); egli si rende conto che esiste un mondo che non si identifica con il (che è cosa diversa dal) mondo reale. Tra i due vi è un profondo iato (un po' come accade per il socialismo rispetto al socialismo reale). Il mondo reale è quello in cui noi abitiamo, è l'insieme delle nostre abitudini di lavoro e anche di pensieri e di sentimenti, è un mondo ridotto a evidenza, senza misteri, a frigida cronaca dei fatti del giorno;

è un mondo che non riesce a farsi memoria, al massimo si riassume in facili (e provvisorie) indicazioni di comportamento e di pratica di vita. Il vero mondo è altrove: è tra le pieghe del mondo reale, in sacche sperdute, dove si è nascosto e trova riparo contro la smemoratezza. È, chissà, a San Benedetto, piccolo borgo subito fuori Mantova, attraversato e animato da passanti che con sorpresa ti accorgi «che non hanno mosse di fuga. Si conoscono, si salutano, si parlano da una casa all'altra della strada, si chiamano dal bar. Non sembrano sentire questa necessità che abbiamo noi di spostarsi sempre nel grande spazio, tentando così (invano) di risolvere la nostra inadeguatezza alla vita».

Certo avere posti «i sentimenti» e «la verità» tra gli oggetti derelitti o smarriti non è una scelta nuova e originale: tutta la grande letteratura moderna, da circa un secolo, batte su questo tasto. Ciò che di nuovo e di originale c'è in Mario Fortunato è che il mondo della «derelizione» ha perduto i connotati romantici, la valenza desiderante con cui fino a oggi è stato presentato e ha acquistato la durezza, e anche l'asperità, e la dolorosità, degli eventi reali, appunto dei *Luoghi naturali*.

Vincenzo Cerami da quel primo *Un borghese piccolo piccolo*, che ebbe così meritato successo, ha scritto molti libri. Libri in versi, libri in prosa, libri di moralità, libri di riflessione. Tutti libri incerti nei quali e con i quali, dopo l'exploit del *Borghese* – felice romanzo di esordio che, come tutti i romanzi d'esordio, nessuno sa (a cominciare dall'autore) di dove e come nascono – cercava di farsi consapevole del suo talento e soprattutto di dare una strumentazione non casuale alla sua vocazione.

Un borghese piccolo piccolo era il romanzo di uno scrittore realista (neo-neo-realista), di uno scrittore bizzarro e funambolico o di uno scrittore «sentenzioso»? E in che rapporti era

con il romanzo sperimentale (di avanguardia), fondato essenzialmente sulla parola, che allora (siamo nel 1976) ancora dominava il mercato della narrazione? A queste domande Cerami, che è un uomo di iniziativa, risponde scrivendo, sfornando opere su opere che costituiscono un po' il suo apprendistato. Il suo apprendistato di scrittore che lo porta tanto a fare la conoscenza di se stesso (delle sue capacità specifiche), quanto la conoscenza della letteratura (di cui al tempo del *Borghese* aveva solo un'idea intuitiva). E oggi che ha imparato quel che doveva imparare torna - e gli diamo il benvenuto - a offrirci (a proporci) un libro certo. Il libro è un romanzo e si intitola *La lepre*. E che cosa è *La lepre*? È una favola? è un apologo? è una fabulazione - tra cronaca e storia - sul Lazio al tempo dei Papi?

La lepre non è una metafora della realtà ma «una metafora della letteratura». *La lepre* è la messa in scena di un certo numero di generi letterari, che l'autore complica e intreccia con maestria: l'inchiesta giudiziaria, il melodramma, il romanzo storico, la scrittura gotica sono gli attori della favola di Cerami, ciascuno e tutti impegnati a recitare se stessi in una sorta di celebrazione-affermazione della letteratura e, soprattutto, di assaporamento dei suoi piaceri o di degustazione dei suoi sapori.

Con *La lepre*, dopo un tortuoso cammino in cui ha rischiato di perdersi, Cerami approda alla letteratura, che lui (Cerami) intende come schermaglia di stili, dialettica di linguaggi, suggestione e guerra di tradizioni diverse, composte e ordinate nella forma mansueta (e accattivante) della favola.

Non ora, non qui è il racconto della vita che l'autore ha fin qui vissuto. Erri De Luca, a partire da una delle tante fotografie di famiglia che il padre, finché la vista lo aveva sorretto, si era dilettato a scattare, inizia un pellegrinaggio nella memoria, alla ricerca dei suoi anni di bambino, poi di adolescente, poi di adulto. Il pellegrinaggio assume la forma di

un dialogo, anzi di un monologo ingaggiato con la madre (da tempo morta), nella cui maestà l'autore si specchia. Il racconto procede serrato ma non tanto da evitare di stagnare, qui e là, in facili commozioni. L'autore ha un bell'adoperare un linguaggio attento, perfino duro; un bello sforzarsi di raccontare i sentimenti come fossero cose, di indurire i pensieri con l'intento di prendere le distanze dalla materia osservata, proiettarla lontano, come se non appartenesse tanto più a lui ma fosse il riflesso del dolore del mondo; l'autore ha un bello sforzarsi di far risuonare le parole di echi lontani, ma non sempre riesce a strapparle all'ambito di comunicazione troppo privato in cui sono state pronunciate.

Il giallo è sempre una struttura di comodo: voglio dire che sempre, anche nei peggiori giallisti, la forma del giallo è una scelta per raccontare altro o comunque per dire (o comunicare) altro. E questo è tanto più vero nel caso di *Procedura*, di Salvatore Mannuzzu, che è una sorta di vagabondare (di errare) tra fatti, luoghi e persone, che anche quando si manifestano e scoprono i loro segreti, in realtà si negano a conclusioni certe. C'è qualcosa che sopravanza le verità accertate e, in quanto tale, le nega o, quanto meno, le svuota o riduce d'interesse. La verità è una somma di addendi di cui non si potrà mai fare la somma, giacché ne mancherà sempre qualcuno (che è sempre il più importante o almeno il più indecifrabile). «Che cos'è la verità: già *quid est veritas*?» si chiede l'autore. «E che ce ne facciamo anche quando presumibilmente ne arriviamo a capo?» «A chi è utile?» Serve a ben poco, sembra dirsi l'autore, anzi serve essenzialmente a cancellare la vita, trasformandola in un atto acquisito da conservare in un cassetto. La vita non vive di conclusioni (peraltro impossibili a trarsi) ma del suo cammino. Dunque *Procedura*, *procédure* e *procéder*.

L'unica verità, che all'autore sembra di potere condividere, è che i percorsi valgono di più delle mete. E i percorsi non sono linee obbligate o traiettorie fisse ma si aprono a

una serie non finita di alternative o, che è lo stesso, a una serie non finita di *imprevedibili*. È solo in questa prospettiva che possiamo *fare rendere* (rendere produttivo) il non senso (il «che cosa è? non lo so») che si acquatta dietro il volto della vita.

Busi è un vero scrittore (qualche volta grande) che scrive libri illeggibili.

Busi non diffida mai di se stesso e si abbandona, senza vergogna, alla sua bravura. È una sorta di goloso, anzi un ingordo della letteratura (o meglio dello scrivere) della quale (e del quale) si riempie fino a scoppiare. E nella sua ingordigia non sceglie, mischiando cibi diversi alla rinfusa, e non ne cura il gusto e la qualità. Certo è impressionante assistere alla forza con cui ingurgita i cibi (con cui scrive): è la forza di un guerriero temibile e senza paura che tuttavia spinge così al di là la sua spavalderia da rischiare di apparire un semplice gradasso.

Flaiano appartiene a quella categoria di scrittori di cui nessuno osa parlare male (anzi) ma che tutti trascurano. Perché? Il mistero non è difficile (credo) da decifrare. Flaiano è considerato l'autore di detti celebri, dei *mots d'esprit* irresistibili, dei giuochi di parola illuminanti. Una specie di grande *barzellettiere*, ricco di acume e di umanità, che più che leggere si preferisce ascoltare. Così quando era in vita si cercava la sua compagnia; ora che è morto ogni tanto a tavola, magari da Cesaretto (la trattoria romana che più amava frequentare), si ricorda una sua battuta. Triste destino il suo! Lo ha rovinato la sua intelligenza e il suo *gran cuore*. Sì, la sua generosità. Flaiano si spendeva molto, a vantaggio di tutti, anche di chi non lo meritava. Così tutti credevano e credono di conoscerlo e lo ricompensavano e ricompensano

con il disinteresse (quale è quello che riserviamo a ciò che ci è noto).

In realtà Flaiano ha speso molto nella conversazione. Sempre attento ai casi degli altri non si negava a nessuno. L'unico che spesso trascurava era proprio se stesso. I suoi libri prima li viveva poi li scriveva. E ciò in armonia con il suo altruismo se è vero come è vero che si vive per gli altri e si scrive per sé. Sì, lo scrivere libri era l'unico regalo che si facesse e, siccome nei suoi confronti era più che austero, se ne regalava pochi. In fondo, a ben pensarci, Flaiano è autore di due soli libri (nel senso di opere che nascano come tali) e cioè: il romanzo *Tempo di uccidere* e la commedia *Un marziano a Roma*. E il resto? Le migliaia e migliaia di «cartelle» che ha lasciato, alcune da lui stesso, ancora in vita, scelte e raccolte in volume, e le altre (la maggior parte) pubblicate ora, postume, in questo volume[1] bompianiano lungo mille e quattrocento pagine? «A me la pagina bianca fa paura. Sono portato alla nota, allo schizzo giornaliero, alle riflessioni rapide, alle cose che *dopo* potranno formare un volume. Ma di questo non mi curo, l'essenziale è che t'abbiano fatto soffrire una vita.»

Quando al suo esordio di scrittore si vede rifiutare dalla rivista fiorentina «Solaria», alla quale lo aveva mandato, il racconto *Manovre di artiglieri e di campagna* con un'accusa di sciatteria e di scarso impegno formale, Gadda non esita a rivolgersi al direttore della rivista (il suo amico e compagno d'armi Bonaventura Tecchi) con queste parole: «In confronto al rigore eccezionale dei direttori di "Solaria", forse io scrivo da cane. Ma credi che quando scrivo, penso: certi passi apparentemente trasandati sono prove e studi: se vedessi le minute che groviglio sono. Insomma io vorrei che tu almeno facessi una distinzione fra la prosa di Salvator Gotta e una mia e comprendessi che quanto a buona volontà mi accosto

[1] *Opere. Scritti postumi.*

ai ''buoni scrittori'': certo il mio metodo è diverso, perché io sono del parere di accogliere anche l'espressione impura (ma non meno vivida) della marmaglia, dei tecnici, dei ragionieri, dei notai, dei redattori di réclames, dei compilatori di bollettini di borsa, ecc., dei militari oltre che quello che il cervello suggerisce bizzarramente per le sue nascoste vie. Altrimenti che cosa se ne fa di tutta la vita?».

«In questa nuova prospettiva il rinnovamento dei rapporti fra società e scrittore può essere portato molto più avanti di quanto non sembri. Perché lo scrittore, facendosi eco delle varie voci della lingua, diventa un punto nevralgico dell'intreccio d'individuale e di collettivo che ordisce ogni discorso, ogni affermazione umana. L'originalità forse non consiste nella capacità di esprimere concetti nuovi in forma nuova, ma in quella di far scaturire concetti nuovi dalla pluralità delle offerte culturali, presenti o alluse nel discorso dell'autore non solo e non sempre in forma diretta, ma tramite la procura rilasciata ai componenti del suo sistema linguistico personale.

«Bachtin diceva che infinite parole o frasi di qualunque discorso letterario andrebbero virgolettate, perché sono citazioni di singoli elementi dell'universo linguistico (e, come dirà poi Lotman, della semiosfera) in cui egli, come pure ognuno di noi, si muove. Lo scrittore costruisce sì qualcosa di nuovo, ma utilizzando materiale pratico raccolto in una terra di nessuno. È un modo originale d'intendere il rapporto tra lo scrittore come individuo e la collettività come fornitrice di materiali. Come scriveva Calvino, ''più andiamo avanti distinguendo gli strati diversi che formano l'io dell'autore, più ci accorgiamo che molti di questi strati non appartengono all'individuo autore ma alla cultura collettiva, all'epoca storica o alle sedimentazioni profonde della specie. Il punto di partenza della catena, il vero primo soggetto dello scrivere ci appare sempre più lontano, più rarefat-

to, più indistinto: forse è un io-fantasma, un luogo vuoto, un'assenza''».[1]

Se questa è la fine del mondo, sembra dirsi il lettore de *I giorni della nuvola* di Giuseppe Conte allora che venga presto. Rappresentata come un misto di avventura, di dolce disperazione, di rovine amorevolmente disegnate, di morti teatrali e di emozioni sublimi, diventa un luogo d'arte e di bellezza («Da quale degli zeri di quel numero era venuta la Nuvola? Da che distanza una nebulosa, un meteorite, una cometa l'avevano lasciata cadere? O forse bisognava cercare il luogo della sua origine là dove hanno origine i vortici, le spirali bianchicce di un vuoto che nel dormiveglia talvolta scopriamo in noi, eguale a noi?»).

I giorni della nuvola è il libro di un vero scrittore, colto e in possesso di un ricco vocabolario. Uno scrittore tuttavia che corre il rischio di svanire in un indistinto di effetti e di insondabili altezze in cui si azzera e muore ogni *differenza* che, come si sa, è il luogo in cui si manifesta la verità della vita. Il suo errore è di credere nell'ineffabilità dell'arte: sì, è vero, la parola dell'arte è ineffabile ma nel senso che combinandosi (pericolosamente) con altre parole dice molto di più di quel che sa e non nel senso, come tende a credere Conte, che è partorita dall'infinito (dove abitano gli dei) e scendendo sulla terra conserva tracce dell'ignoto da cui proviene. A pensarla così anche il racconto della più terribile delle guerre diventa una favola bella (e consolatoria).

Come ti viene in mente, caro Vittorio Coletti, di proporre come ideale linguistico dello scrittore (e di compiacerti che a questo ideale gli scrittori italiani si stiano avvicinando) «una lingua sciolta, semplice; un italiano che può sembrare tra-

[1] Da *La miniera di Bachtin* di Cesare Segre, in «Campo» 4-5, 1993.

dotto dall'inglese, strumentale, largamente fruibile, internazionale»?[1] Ma questa lingua è la tomba dell'arte, di qualsiasi arte-realista o formale, di qualsiasi scrittura artistica – bassa o alta che sia –. Certo io non dimentico che tu sostieni questa tua proposta con l'autorità di Calvino il quale scriveva che il suo ideale linguistico era un italiano che fosse «il più possibile concreto e il più possibile preciso», aggiungendo che «il nemico da battere era la tendenza degli italiani a adoperare espressioni astratte e generiche». Ora esiste qualcosa di più astratto e generico di una lingua media, «che non richiede» – ahimè questo il tuo auspicio – «particolari attenzioni, che non attira su di sé l'interesse (catturato invece dalle cose)», «di un italiano traducibile e europeo»? E poi crede proprio Vittorio Coletti che se l'italiano non è europeo è perché non ha aggiornato la sua grammatica e la sua sintassi? No, se l'italiano non è europeo è perché è la lingua di una cultura che non è più europea. La modernità, che se pur sommariamente facciamo risiedere nello sviluppo del pensiero filosofico e scientifico, ha appena sfiorato il nostro paese e la nostra lingua, che è rimasta (tu lo ricordi, lo dice Leopardi) *sentimentale* e *letteraria*.

E non c'è nessuna ingegneria linguistica che possa trasformarla in *filosofica* e *scientifica*. Sono le strutture della mente, sollecitate da grandi rivolgimenti storico-sociali, che non ci sono stati, che avrebbero dovuto trasformarsi e con esse cambiare la lingua. Ma quei rivolgimenti, appunto, non ci sono stati.

Vi siete accorti che gli italiani, anche se colti, non sanno parlare? Provate a farvi raccontare la trama di un film, di un romanzo o solo riferire lo svolgimento di un incidente loro capitato. Vi troverete di fronte a un imbarazzante spettacolo di approssimazione, incertezza, inettitudine di cui non saprete se più deprimervi o arrossire. Poiché il fenomeno

[1] *Italiano d'autore.*

riguarda anche – lo abbiamo detto – le persone colte, in genere si suole attribuire l'incapacità di parlare a scuole mal fatte o comunque all'assenza di insegnamenti appropriati. A me pare che queste siano motivazioni insufficienti e che le vere ragioni delle difficoltà che incontriamo a usare la nostra lingua siano altrove e, più precisamente, siano nella nostra stessa lingua o meglio nel contesto storico-sociale in cui questa vive e (possibilmente) si sviluppa.

È che la lingua italiana non è strutturata per raccontare o ragionare ma solo per esclamare e, volentieri, predicare. Con la lingua italiana è difficile scrivere perfino un articolo di giornale. È anelastica, pesante, impacciata tanto che quando la vuoi utilizzare per sviluppare un'analisi, per esempio di un testo letterario, te la puoi in qualche modo cavare solo se sposti l'obiettivo e con quel testo ti metti a gareggiare. È così che i nostri critici da Citati a Giuliani, a Manganelli ecc. non valgono per quel che dicono ma per come scrivono. Sono piuttosto scrittori, buoni o cattivi. La situazione può cambiare? È difficile, fino a quando (come è accaduto in questi giorni) di fronte alla notizia che in Francia è in corso un dibattito sull'opportunità di procedere a una riforma della lingua, rimaniamo increduli, forse sdegnati. Però un piccolo segno di cambiamento, chissà, è rilevabile anche qui da noi: da alcuni anni, se pure in ambito strettamente specialistico, vi è un grande fiorire (o rifiorire) di studi linguistici e, in particolare, neo-retorici. Ultimo frutto il *Manuale di retorica* di Bice Mortara Garvelli pubblicato dall'editore Bompiani. Possiamo intenderlo come un augurio (rivolto a tutti) per un migliore futuro di parlanti?

«Il mio scopo è quello di sollevare delle domande piuttosto che quello di fornire delle risposte.»[1]

[1] Tzvetan Todorov, *Poetica della prosa*.

«Se Dio tenesse nella mano destra la verità tutta intera e nella sinistra il solo anelito, sempre vivo, della verità – anche se questo conducesse solo e sempre all'errore – e egli dicesse: ''Scegli'', io mi getterei umilmente sulla sua mano sinistra e direi: Fammi dono di questo, Padre! Perché la pura verità può appartenere a te soltanto.»[1]

Elisabetta Rasy ci informa che *L'altra amante* è una trascrizione de *La fausse maîtresse* di Honoré de Balzac. «Una trascrizione», afferma, «nel senso che questo termine ha in campo musicale: l'adattamento di una musica, nel corso del tempo, a uno strumento o a un complesso di strumenti diversi da quelli per cui fu scritta.»

«Io penso che nessuna società possa vivere senza casa, sotto le stelle. Noi non possiamo vivere senza il meraviglioso, senza alibi, forse senza santità. Ortega y Gasset racconta un caso strano, se è vero, come egli pretende: la Spagna del XVIII secolo avrebbe perduto la sua arte di vivere, la sua cultura delle *élites* e, in mancanza di meglio, si sarebbe ripiegata sulla sua cultura popolare, che avrebbe invaso la sua società, dandole una nuova cultura, una nuova maniera di vivere, di cogliere la felicità di essere. Allora, oggi ci troviamo, in Europa e fuori Europa, in un momento analogo? Chi ci dirà, chi ci venderà quel tanto di meraviglioso, senza il quale la vita degli uomini rischia di trovarsi sotto il segno della disgrazia, della disperazione, dell'incompiuto?»[2]

«Non mi ero mai accorto prima che la vita in me fosse così intensa e profonda come nei giorni in cui vivere mi fu tanto doloroso.

[1] Tzvetan Todorov, *Poetica della prosa*.
[2] Fernand Braudel, il «Corriere della Sera», 31 luglio 1984.

«Per ben vivere occorre che l'uomo spregi il passato, che ami il presente e confidi nell'avvenire. È una infelice e innaturale condizione quella di chi ama il passato, dispregia il presente e teme l'avvenire; e purtroppo le circostanze e una ingenita tendenza del mio animo mi obbligano proprio a ciò.

«Ieri sera prima di dormire ho riveduto me stesso, quale poche ore prima camminavo per la strada, tornando a casa. Non avevo mai sentito così profonda pietà per gli uomini come rivivendo l'immagine di quest'uomo che attraversa Piazza del Mercato.

«Un uomo che ha perduto la gioia, non vive più, è un morto che respira.

«Nessuno si è mai tolto la vita. Il suicidio è una condanna a morte della cui esecuzione il giudice incarica il condannato.

«Suicida per amore per la vita.»[1]

Ricevo *Il piantatore di lune* di Raffaele Nigro con questa dedica: a Angelo Guglielmi, che trovi, tra i mille impegni, un minuto di tempo da dedicarmi, come promesso ormai sono quattro anni. In realtà nell'87, su segnalazione di Angelo Romanò, che non nascondeva di considerarla un'opera sorprendente, cominciai a leggere *I fuochi del Basento*. Il romanzo non era stato ancora incoronato al Campiello anzi stentava a camminare tra il pubblico dei lettori. Cominciai a leggerlo e dopo molti mesi mi accorsi che non ero andato oltre la metà e che lì mi sarei fermato. Dunque non interruppi la lettura per un atto di volontà, conseguente a una sensazione di noia o comunque a un giudizio negativo. No, non potevo negare che fosse un romanzo di qualità insolita per il notevole afflato favolistico non disgiunto da un serio impegno di ricerca: ma la strada lunga del romanzo fantastorico, che si snodava se pur agilmente tra l'improbabilità dei sogni e l'irrealtà della poesia, contrassegnava un per-

[1] Guido Morselli, *Diario*.

corso che inconsapevolmente avvertivo (di qui l'interruzione) contenere indicazioni pericolose.

No, non era *I fuochi del Basento* il romanzo che allora serviva alla letteratura. Le nostre lettere erano (appena) uscite da una fervida stagione di sperimentazione e di azzardo in cui si erano avventate in zone di pericolosa spregiudicatezza. La polemica contro il neorealismo, e le sue mediocrità crepuscolari, era stata condotta certo con successo ma anche con un accanimento che aveva rischiato di dissolvere ogni idea di realtà. A quel punto di fronte al pericolo della rarefazione espressiva rappresentata dagli scrittori della neoavanguardia e alla pratica dell'irreferenzialità che per quegli scrittori rappresentava un a priori irrinunciabile, occorreva, a mio parere, organizzare una risposta che, contro ogni richiamo di ritorno all'ordine, puntasse a restituire peso di gravità al linguaggio attraverso la corporeizzazione delle idee e dei sentimenti e attuando, per così dire, una politica di risparmio espressivo.[1]

In tutt'altra direzione anzi in senso totalmente opposto procedono tanto *I fuochi del Basento* che *La baronessa dell'Olivento*, entrambi impegnati nel recupero di una favolistica popolare di tipo liricizzante e dunque nell'elaborazione di una sentimentalità, cioè di un intimismo intellettuale che trova nella favola l'alibi per sfogarsi a tutto piacimento. E *Il piantatore di lune* accentua se possibile la tendenza che si era già rivelata nei due precedenti romanzi se è vero – è lo stesso autore a confessarlo – che «negli ultimi tempi egli (l'autore) è approdato ad un'esigenza di smateriare i corpi e raggiungere la levità». E non nego che in questa direzione Nigro abbia raggiunto qualche risultato letterariamente notevole – e citerò in proposito (e per tutti) *Elogio della fuga* già segnalato da Pampaloni nella prefazione alla raccolta – ma il suo non è il genere di libro che oggi ci serve leggere e i libri – si sa – sono grandi e resistono alla lettura di domani se hanno avuto la forza di essere stati scritti per l'oggi.

[1] Si veda Angelo Guglielmi, *La letteratura del risparmio*.

Pontiggia tiene da qualche anno, a Milano, un corso pubblico in cui spiega le regole dello scrivere e parlare bene: ma lo scopo che il corso (e Pontiggia) persegue non è solo di insegnare a coloro che vi partecipano a cavarsela meglio con le lettere di ufficio e nei rapporti di conversazione: è più sostanzialmente (e più letteralmente) quello di insegnare a vivere. Cioè quello di convincere che l'uso appropriato della lingua introduce e favorisce la scelta di atteggiamenti più responsabili e la pratica di comportamenti più meditati e consapevoli. Pontiggia non esita a insinuare, non tanto paradossalmente, che se presso i nostri magistrati valesse l'uso di dire (e pensare) *permesso straordinario* anziché il più comune *licenza premio* la vigilanza sui detenuti in libera uscita sarebbe più accorta e ci sarebbero meno furti, meno stupri, meno omicidi (che il detenuto *premiato* è più motivato a commettere). Se anziché *emolumento* si dicesse (e pensasse) *paga* il trattamento economico dei nostri professori di lettere forse sarebbe meno magro. Se i dirigenti d'azienda sapessero identificarsi nella figura dell'*executive* piuttosto che in quella del *manager* forse lavorerebbero più onestamente. E così via.

Certo c'è un eccesso di orgoglio e di autocompiacimento nella fermezza con cui Pontiggia persegue (e proclama) questa sua idea di uso della lingua come luogo in cui prende corpo il corretto agire. Ma se non lo rimprovereremo di questo peccato veniale nel contempo gli ricordiamo che il compito dello scrittore satirico – e tale è il Pontiggia de *Le sabbie immobili* – è dispiacere e, più in generale, che lo scrittore, ogni scrittore tanto più piace agli altri quanto più dispiace a se stesso.

Roberto Calasso è il direttore generale o editoriale della casa editrice Adelphi e ne è anche, caso raro di identificazione col proprio lavoro, l'immagine speculare. L'editrice Adelphi è una casa molto seria, insofferente del risaputo; impegnata nella proposta e pubblicazione di opere e autori per lo più di cultura germanica o orientale cioè di culture più

o meno lontane dalla tradizione domesticamente umanistica che domina in Italia; estranea a ogni concezione piattamente pedagogica dell'attività editoriale e dunque ostile a ogni iniziativa del tipo *antologia* in quanto deprecabile (e soprattutto inutile) scorciatoia per il sapere; intransigente nella cura delle traduzioni e nella messa a punto degli apparati bibliografici; ricercata nella confezione del prodotto (sempre elegante per la carta, la composizione tipografica, il disegno della copertina). Se questa è l'editrice Adelphi non diverso è il suo Direttore: altrettanto serio (di una serietà così rara tra i letterati italiani); altrettanto intransigente con se stesso; impegnato in approfondimenti rischiosi; votato al difficile e diffidente del facile; acuto conoscitore della pubblicistica filosofica e letteraria novecentesca in lingua tedesca; lettore esimio e unico (gloria a lui!) de *Gli ultimi giorni dell'umanità* di Karl Kraus; elegante nel lessico e nello stile, del quale mette in mostra ricchezza e puntualità, complessità e linearità, lusso e precisione. Roberto Calasso è una figura esemplare di letterato, che unisce al rigore dello studioso lo slancio del ricercatore; il campo di studi in cui si esercita è in Italia penosamente trascurato o, peggio, oggetto di attenzioni miseramente accademiche; gli autori che ama (e al cui servizio mette la sua bravura) hanno rappresentato e fatto la Cultura del Moderno; le sue esegesi e interpretazioni si presentano come affidabili e estrose.

Gloriosa e decisiva è la sua lettura del caso Nietzsche come del pensatore che «ha tolto al pensiero, immettendolo nel corso della forza, il suo ultimo carattere difensivo e arginante contro la pressione del mondo, il carattere proprio della filosofia prima dell'abbattersi del martello Zarathustra»; o la sua insistenza sul carattere *fragrante* della prosa di Adorno, «lontana dalla tetra pesantezza dei nuovi dialettici»; o la sua lucida devozione per Karl Kraus, questo esteta rabbioso e moralista euforico, che, compiaciuto e straziato, affermava che «L'arte mette in disordine la vita. I poeti dell'umanità ristabiliscono ogni volta il caos. I poeti della società cantano e si lamentano, benedicono e maledicono

contro l'ordinamento del mondo»; o il suo rifiuto di avallare, a proposito di Benjamin, una lettura piattamente progressista, ricordando che al centro del pensiero di Benjamin non vi era tanto lo sforzo di indicare e propiziare un nuovo corso delle cose ma semmai di arrestarne il corso presente («Non si trattava ormai di sostituire per l'ultima volta il personale al comando di quella ruota dentata che è la Storia ma di far saltare dagli ingranaggi la ruota stessa»); o il liberatorio ridimensionamento della figura di Brecht, il cui teatro alla modernità delle forme alle quali ricorre mischia la pesantezza delle intenzioni ideologiche che a esse sottende, sicché «per leggerlo oggi bisogna prima di tutto mondarlo da quella spessa crosta di aulico Kitsch sociale che vi si è gradualmente depositata»; o la sua appassionata compenetrazione (con rischio di appropriazione) ne *Gli ultimi giorni dell'umanità*, immenso testo nel quale la grande guerra del 1914-18 non è presentata e vista come un terribile episodio di crudeltà e morte che si concluse con il suo termine ma come il prodursi di un principio di distruzione da lì in poi perennemente attivo nel midollo stesso della Storia. «Tutte le guerre sono terminate con una pace», «Questa no»; è la doppia battuta che si scambiano l'Ottimista e il Criticone; o ancora e infine la sua sferzante (e un po' snobistica) malsopportazione del caso Italia, «un paese che teme sempre di perdere ciò che non ha mai avuto. La cultura italiana è perciò ben decisa, e non da oggi, a difendere la *ragione* (prestanome abituali: storia, dialettica e vari altri) da ogni attentato. Ma non l'ha ancora scoperta».

Dunque abbastanza straordinaria è questa raccolta di saggi che nel titolo *I quarantanove gradini* vuole, al di là di ogni modestia, autocelebrare lo spessore cui ambisce, la varietà e la molteplicità di aspetti e passaggi (livelli) di lettura che presenta.

Ma se indubbiamente straordinaria, è anche parzialmente deludente. Abbiamo già detto che il volume raccoglie scritti e saggi relativi a autori tedeschi dell'ultimo secolo cioè autori per così dire della *fine* che hanno inteso il *moderno* non

come un passo avanti nella storia del pensiero ma come di questo (del pensiero) la definitiva conclusione. Addirittura come la stessa fine della Storia. Tra queste gloriose macerie, in questo paesaggio corrusco di lampeggiante morte, Calasso si aggira con un agio e uno zelo che non finisce di meravigliarci, scoprendo aspetti nascosti o mai esistiti o fatti esistere e evocati dal suo stesso fervore. Con un agio e uno zelo, una passione e un impegno intenso e sdegnoso che continuamente grida di non essere disponibile per altre imprese e ha l'aria di dire che ciò che solo lo rimerita è l'esplorazione di quella voragine precipitosa e scoscesa in cui la cultura europea, voluttuosamente sprofondando, ha celebrato la sua morte.

Ciò che manca a Calasso è la curiosità per le difficoltà del presente, forse perché non crede che esista un *dopo* rispetto al *prima* cui è solito dedicare la sua attenzione, convinto che quel *prima* sia anche l'*adesso*. A Calasso manca ciò che lui stesso dichiara rappresentare uno dei meriti maggiori del grande Benjamin, il quale si serviva delle recensioni, magari solo di venti righe, per fare arrivare segnali «di spostamenti tra gli oggetti, di nuovi arrivi, di scomparse inopinate». Si serviva cioè dell'attività di recensore per scoprire il presente e fornire indicazioni capaci di aiutare a frequentarlo e magari a costruirlo. Questo di Calasso è invece un libro lontano; al quale puoi avvicinarti o per carpire i lumi di un esperto o per godere del piacere di una bella prosa. Non certo per ricavare un conforto a fare scelte per l'oggi. Adesso capisco perché quando trovo un articolo di Calasso su «Repubblica» mi accorgo qualche giorno dopo, rammaricandomi, di non averlo letto.

Gadda non ha dimestichezza con il linguaggio astratto e dovendo dare peso e evidenza alle parole quando vuole esprimere un'idea di noia scrive un «pantano di noia» e quando vuole dare un'idea di spavento ancora un «pantano di spavento». E se deve dipingere lo spettacolo di un'alba aborre

da ogni tentazione di falsa poesia, indurisce il cuore e con occhio inorgoglito del suo valore (dell'esercizio della sua funzione) scrive: «Quarche apparita del sole, un disco, una sfera labile e scialba con fuggenti veli di vapori sulla faccia, da parere il tuorlo d'ovo dentro il chiaro: o tiepido, a tratti, o mollo mollo: poi, di qualche subito sbadiglio del giorno, tra una nube e la venente ridesto, ringalluzzato e barzotto, a cavallo di quel galoppare della sciroccata: fuga e viaggio, dal ponte, di tutta la nuvolaglia a culaia, a dar di fianco sopra gli scheggioni d'Appennino».

Gadda appartiene al filone della cultura lombarda che ha già prodotto Porta, Manzoni, Cattaneo. È una cultura positiva, concreta, dove il buon senso non è l'opposto delle grandi idealità ma, al contrario, queste asseconda. Dove la conservazione non si oppone al rinnovamento, la severità alla tolleranza, la parsimonia alla generosità, l'interesse alla solidarietà. Dove Manzoni, il pio Manzoni, non esita a far morire di fame (letteralmente di fame e di vergogna) uno dei suoi figli (nonché uno stormo di nipoti) - al quale fino allora non aveva fatto mancare la giusta assistenza - quando si accorge che questi (il figlio) è incapace di far tesoro di tanta benevolenza (cui risponde con la bugia e l'irriconoscenza). È la cultura che è alla base della nascita dell'Europa moderna e che nell'Ottocento ha lambito anche la parte superiore del nostro paese, con al centro Milano ma che poi si è ritirata, verso paesi, come la Francia e l'Inghilterra, di più sicuro affidamento. Ritirandosi ha lasciato al posto dell'operosità l'avidità, al posto della lungimiranza la taccagneria dei piccoli interessi, al posto della carità la corruzione, al posto della solidarietà il culto dei morti di famiglia, al posto dell'intraprendenza lo spirito di rapina.

La furia di Gadda, l'amore-odio per la sua città si riversa nelle stupende pagine dell'*Adalgisa*, delle *Novelle del ducato in fiamme*, della *Cognizione*. È una furia che subito diventa nevrosi, stato permanente di esaltazione rabbiosa, delirio schi-

zofrenico, istinto omicida. È una furia che, coltivata sui testi di Freud, mentre si fa strumento di penetrazione della contraddittorietà del reale, detta i modi della conoscenza. L'umorismo, la comicità di Gadda è la forma che assume (e non poteva che assumere) la sua furia; l'uso parossistico della figura retorica dell'Enumerazione è la risultante stilistica della sua nevrosi.

A volte mi chiedo se non ho dei torti nei riguardi di Carlo Cassola che negli anni Sessanta è stato il nostro bersaglio polemico preferito. Così quando mi è capitato fra le mani *Ferrovia locale*, un'opera peraltro che non avevo mai letto, mi son detto: chissà che non possa essere l'occasione per riparare a quei torti.

In realtà il romanzo è singolare. Non ha protagonisti né una trama, almeno nel senso di una storia che si sviluppa in una successione di fatti ordinati in un arco narrativo. Non è costruito sull'attesa della conclusione. È un romanzo orizzontale. La prima pagina è sullo stesso piano dell'ultima; anzi è uguale all'ultima.

Ferrovia locale si presenta come una fitta trama di parole, è un romanzo di pura registrazione. Il linguaggio è secco, perfino duro. Le frasi si susseguono come in un elenco di oggetti. Lo stile è spiccio e serrato. Cassola sembra subire le suggestioni del *nouveau roman*, che ha bandito l'affabulazione romanzesca e scelto la narrativa per così dire di superficie. Ora è l'occhio a costruire il romanzo; o, meglio, ora cuore e mente trasferiscono il loro carico di emozioni e di sogno nella caparbietà del vedere.

Dunque Cassola si ribella a se stesso e nel 1968 (è l'anno in cui esce *Ferrovia locale*) si fa paladino di modernità? Non è proprio così, anche se quell'anno giuocò a tutti brutti (begli) scherzi e anche se lo stile per così dire compilatorio adottato da Cassola nell'occasione è una novità (o comunque un dato) di notevole interesse.

Ma lo stupore è superficiale e lascia il posto a un vago

malessere. È che ci accorgiamo che l'essenzialità, l'elementarità dello stile, indubbiamente presente in *Ferrovia locale*, colpisce alla rovescia: finisce per esaltare vieppiù le caratteristiche di scrittore acquaiolo dell'autore, di pittore di scene di provincia, di gruppi familiari, di ritratti aviti. E il riferimento più proprio sembra essere al bozzettismo toscano fine Ottocento più che all'anti-romanzo dell'*école du regard*.

L'occhio di Cassola è tutt'altro che oggettivo: vede ciò che vuole più che ciò che è, o, se volete, vede una realtà che ha provveduto prima a confezionare.

E per la confezione ha seguito un modello che più convenzionale non potrebbe: ossia quello della vita che si ripete, sempre sventurata e sempre uguale, eppure resa viva dal passaggio dei giorni, dal regalo che il giorno precedente fa del giorno successivo. E su questa realtà, cui pur guarda con modi burberi e come mettendosi a distanza, Cassola lascia cadere un'adesione amorosa, un convincimento d'eternità, un dono di Dio non scalfito da attesa di remissione.

Ferrovia locale è un esempio di sociologismo metafisico nel senso che a una visione sociologica della realtà oppone (sovrappone) la messa in scena del linguaggio epico. La stonatura viene avvertita dal lettore, il quale non tarda a accorgersi che dietro la severità della scrittura risuona il querulo tono dei piccoli pensieri e il brusio fastidioso dei sentimenti mesti.

È nell'uso del linguaggio che Aurelio Picca (*La schiuma*, 1992) prende alla sprovvista e lascia stupiti. Il suo stile paratattico, scandito da una punteggiatura serrata e incalzante, velocizzato da improvvise ellissi e insieme compresso in un vocabolario forte, s'impone con una perentorietà inevitabile. Hai l'impressione che l'autore stia piuttosto lavorando a un pezzo di marmo. Pensieri, sentimenti, emozioni vengono trascinati a terra e raccontati come cose. Le parole si fanno toccare prima che sentire; la loro rugosità è la resistenza che oppongono alla propria intrinseca ovvietà. Il linguaggio è

impregnato d'arsura, cui è negato ogni lenimento. Gli stessi personaggi, attori di storie rapprese, sono tizzoni spenti, sopravvissuti alla devastazione dei giorni. Il vecchio abbattuto a sassate per avere via libera nella casa delle figlie; il presepe mangiato dai topi; le mani sporche di sangue lavate nell'acquasantiera: questi alcuni personaggi o situazioni in cui ci imbattiamo. Alla tranquilla violenza dei gesti si accompagna la truce elementarità delle motivazioni. Sconosciuta è la nostalgia. Il dolore è una pratica costante. Non c'è posto per la disperazione perché al suo posto c'è la vita. La morte è un *optional*: è più facile darsela che aspettarla dagli anni.

Un effetto di enfasi non gridata, di tragedia umile percorre i racconti de *La schiuma*, qui e lì tuttavia disturbato da un eccesso di lirismo; il vero pericolo in cui Picca può inciampare e perdersi. L'ultimo racconto ne è la prova.

Se l'India produce l'assoluto metafisico, Manganelli è un fedele dell'assoluto linguistico. Le parole per lui non servono a descrivere le cose o a interpretarle ma *tout-court* a farle esistere. Poiché tuttavia le cose non esistono (affondano la loro radice in ragioni ineffabili) allora le parole servono a far esistere la loro (delle cose) inesistenza. È così che il linguaggio di Manganelli è una corsa inesausta verso quote espressive sempre più impervie; è un inseguimento alla conquista di parole sempre più inafferrabili; è una raccolta nevrotica di varianti e di sinonimi intorno a significati che è impossibile raggiungere. Il linguaggio di Manganelli è una sorta di «pezzo» di sapone che proprio quando più fortemente lo stringiamo ci scivola di mano: e che non serve a consentire di lavarci e conservarci puliti ma a dirci che l'ordine che inseguiamo (e di cui abbiamo bisogno per giustificarci) sta in ciò che non riusciamo a cogliere, che ci sfugge e si trova lontano: appunto in quell'*altrove* in cui Manganelli trova riparo alla sua radicale estraneità.

L'amore molesto di Elena Ferrante mi fornisce la ennesima conferma che il romanzo o qualsiasi altra opera firmata da un autore donna, qualunque sia il suo valore ultimo, ha sempre qualcosa di più, un timbro di sofferenza più vera, di partecipazione più autentica dell'analoga (dal punto di vista della qualità) opera di un autore uomo. È che la donna, qualsiasi cosa faccia, lascia (e sacrifica) un pezzo di sé.

Ha certo ragione Comolli quando scrive che oggi, per dar conto del mondo, non è sufficiente l'attenzione ai problemi del linguaggio. È piuttosto necessario escogitare una struttura drammatica che, rifiutando l'approccio banalmente realistico, apra spazi di libertà e di nuova circolazione in cui possa rivelarsi l'oscurità del tempo o, anche, sfogare la pressione delle cose. È un po' quello che mi pare abbia tentato di fare Maurizio Salabelle con il suo romanzo di esordio *Un assistente inaffidabile*. Per il quale ha predisposto una struttura narrativa appartenente al genere *nero comico* grazie alla quale ha potuto sbozzare alcune figure emblematiche con l'incarico di fungere da segnali, per nulla vessatori e impositivi, e anzi affatto impertinenti e ambigui, di quella sorta di normalità patologica (o di patologia della normalità) che connota l'attualità del tempo (del nostro tempo).

Consiglio alle donne che leggono e agli uomini e donne che scrivono di non lasciarsi sfuggire *Il generalissimo* di Luisa Pérez-Pérez. È un librettino di una cinquantina di pagine che si legge in meno di un'ora. Così se il consiglio è sbagliato, seguirlo non vi porta alcun danno (la perdita di qualche minuto del vostro tempo); se è giusto, vi assicura qualche convenienza. Le donne che lo leggeranno riceveranno insegnamenti per la loro liberazione (l'oppressione della società sulle donne continua a essere maggiore che non sull'uomo); gli scrittori (uomini e donne) che lo leggeranno po-

tranno riflettere sui limiti della lingua italiana, tanto nobile quanto decaduta.

Intanto che cos'è *Il generalissimo*: un romanzo, un diario? No, è un narrato autobiografico, un *pamphlet* dell'anima in cui l'autrice raccoglie e disegna l'avventura della sua vita.

L'io che racconta (la stessa autrice) è figlia di un ammiraglio spagnolo che per non avere giurato fedeltà al nuovo regime del Generalissimo Franco viene esiliato, senza onori né averi, in un'isola derelitta delle Canarie. All'epoca l'autrice è una bambina che, caduta in uno stato di umiliazione e di insostenibile povertà, concepisce un odio furioso per il Generalissimo, causa e simbolo di tanta oppressione. Per sfuggire alla disperazione vive nel sogno piuttosto che nella realtà con il vantaggio di conservare intatta la sua energia vitale ma anche con il danno di rimanere bambina. E se quell'energia le servirà a estendere rivolta e insopportazione a tutti gli altri Generalissimi che incontrerà nella sua vita (dal padre, al marito, alla famiglia, alla società), l'essere rimasta bambina le impedirà di scuotersi di dosso la prigione in cui è chiusa. Fino a che, giunta ai quarant'anni, decide di guardare in faccia la realtà come se la vedesse per la prima volta e trova la forza di buttare a mare (si fa per dire) marito e figli e conquistare la libertà negata. Ha vinto sul Generalissimo e il primo frutto della vitalità ritrovata è questo libretto.

Il mio amico Alfredo Giuliani ha detto (e scritto) una volta che il romanzo (quale la tradizione moderna ce lo ha tramandato) nasce come «un racconto di avventure il cui scopo è una educazione sentimentale». Questa affermazione mi è ritornata alla mente leggendo questo scritto della Pérez-Pérez, che mi sembra una conferma, fin troppo convincente, di quella affermazione. Nessuna meraviglia allora se consiglio alle lettrici (o ai lettori donne?) di innamorarsi del *Generalissimo*. Oltretutto è una lettura ripeto rapida e di grande gradevolezza.

Quanto poi all'altro consiglio, cui pure faccio cenno in testa a questa nota, col quale ne raccomando la lettura agli

scrittori italiani (uomini o donne che siano) il motivo è presto detto. Il *Generalissimo* è scritto in un italiano «bravo» molto brioso e efficace, in una lingua libera dalle strettoie (obblighi di rispetto) cui la sua illustre tradizione, ormai quasi millenaria, la costringe. L'impresa è riuscita alla Pérez-Pérez perché è una straniera che scrive in una lingua appena appresa e dunque alla cui nobiltà può guardare senza ossequioso timore. Cioè non esitando a manipolare il lessico e la grammatica sui ritmi e le modalità di lingue straniere meno pesanti e vetuste. Allora il consiglio è questo: perché i nostri scrittori non trovano la forza di farsi stranieri (di spaccare la propria identità) e di reinventare la lingua in modo da restituirle quell'elasticità che gli consentirebbe (consentirebbe loro) di parlare con credibilità delle cose di oggi?

«E lo sai perché?» «Perché me lo faccio mettere nel culo. Me lo apro da me con queste dita e dico: guarda che nero, ti piace?» «Cosa intendi dire Maria?» «Anche se non voglio è della mia anima che parlo. A loro piace andare a toccare con la punta del cazzo la mia anima, ah, ah, ah!» «Io parlo con la mia anima. Sarà poi così nera? Tanto pulita non deve essere. Parlo anche con il papà, e persino con Dio» «Con chi?» «Con Dio.» È un brano di dialogo tra il protagonista Mario e la sorella Maria, una bellissima, coltissima e intelligentissima ragazza che il male del mondo (sic!) trascina a fare la prostituta. E poi a essere uccisa da un cliente sotto un ponte. Che dire? Luca Doninelli, l'autore de *La revoca* da cui abbiamo tratto il brano sopra riportato, riscuote dai critici che pure stimiamo (per esempio Pampaloni) considerazione e stima. Il motivo dell'ammirazione è che è un autore che ha il coraggio di mettere al centro del suo romanzo temi eterni, «come già facevano Landolfi e Dostoevskij». Ma basta il coraggio? No: ci vuole qualcosa d'altro di cui Doninelli assolutamente difetta.

Crampi di Marco Lodoli. Ecco un piccolo romanzo che merita rispetto. Racconta di Cesare, oggi quarantenne, che per venti anni ogni notte è salito su un furgone per trasportare da Roma a Siena i giornali della mattina. Finché una notte cosparge di alcool un pacco di giornali e dopo avergli dato fuoco, lo getta al centro di un bosco. Licenziato dal lavoro e abbandonato dalla moglie – alla quale fino a quel momento non aveva quasi rivolto la parola (pur avendo avuto da lei il figlio Giorgio) – consuma il suo tempo camminando per la città ma non come un vagabondo ma come qualcuno di cui qualche altro è in attesa e comunque senza mai fermarsi da mane a sera. Non si chiede dove va e perché. In fondo deve passare la giornata (che è lunga). Si ferma una volta a prendere un caffè. Compra il giornale alla ricerca dei numeri di telefono delle puttane della città. Le chiama una dietro l'altra: ma solo per sentirne la voce. Ma da Cleopatra ci va (e ci torna più volte). Giace immensa e completamente nuda in un letto troppo piccolo per contenerla. Lui la guarda ma non la tocca. Toccarla è come ridurne l'immensità. Dunque ucciderla. Ma una volta non l'ha toccata? Forse è per questo che la polizia lo tiene d'occhio. Una sera, di ritorno da Cleopatra, è avvicinato e annusato da una capra. Non ci fa caso e prosegue. Ma la capra lo segue fino a casa. Anzi fino dentro casa. Che fare? È stanco, vuole dormire. Ci penserà domani. La mattina dopo si rimette sulla strada, e si accorge che la capra è ancora lì. Si iscrive a una maratona che qualcuno ha organizzato in nome della pace. In attesa del giorno della gara (ma è una gara?) si allena e macina chilometri e chilometri, disordinatamente, la capra dietro. Infine la maratona, sull'autostrada. Tutti i corridori in coppia, legati da un filo d'oro. Lui si lega alla capra. E corrono; superano il primo traguardo, il secondo, l'ultimo. Ma non si fermano, continuano a correre. È la capra che guida. Devia verso i campi. Lui cade, trafitto dal dolore. È arrivato (dove?). La capra si scioglie e se ne va; lasciandolo lì, la testa piegata sulle ginocchia.

Nico Orengo è scrittore di libri per così dire brevi. Centocinquanta pagine o anche meno sono la sua misura aurea. I suoi sono romanzi-favole, e, si sa, la favola ha tempi rapidi, ha fretta di esprimere la morale che ha in serbo e, poi, si serve di personaggi che non sono fatti di carne e ossa e, dunque, non offrono resistenza e possono essere spostati con facilità. In più (o per questo) la favola ha il vantaggio di saper raccontare con semplicità i pensieri più grandi e le avventure più incredibili tanto che a essa si ricorre (e di essa si fa grande uso) quando si vuole spiegare al bambino (che non ha ancora imparato a leggere e scrivere) i segreti della vita (e del mondo).

Non mi era mai capitato di rileggere un romanzo a poche ore dalla prima lettura. E non per chiarire aspetti che mi erano rimasti oscuri ma semplicemente per rinnovarne il piacere. *Requiem* di Antonio Tabucchi è un piccolo romanzo straordinario; piccolo solo nel senso che si sviluppa in poco più di centocinquanta pagine a stampa larga. In realtà non è solo un romanzo; è un romanzo nel senso che ha un *plot*, una storia che procede verso una conclusione: e è la storia di un viaggio - o di un sogno? - (che dura un giorno) in cui l'io viaggiatore fa una serie di incontri con personaggi vivi o morti, che ha conosciuto o conosce per la prima volta e che comunque hanno fatto e segnato la sua vita. Non si sa se questi incontri siano stati da lui sollecitati o siano il frutto di una convocazione che lui ha ricevuto. Fatto sta che gli servono per ripercorrere le tappe decisive della sua avventura umana e intellettuale, per illustrarne i punti rimasti nascosti, per sciogliere dubbi irrisolti, per ricordare, per ringraziare, per commuoversi, per pregare. Così *Requiem* è, sì, un romanzo ma è anche un'autobiografia, un testo di confessione, una lettera di ringraziamento, un trattato di poetica, una elegia, un addio.

Narratori delle riserve[1] mi appare come un'impresa sospetta di presunzione (nel senso che dichiara un obiettivo diverso da quello che persegue). Un po' come quel signore che nelle generose elargizioni che non fa mancare agli handicappati non è mosso dal sentimento grande della solidarietà ma dal sentimento grande che ha di sé.

Carlo Emilio Gadda, sulla scorta dei suoi filosofi, ritiene che le cose siano la somma di tutto ciò che sono state e di tutto ciò che saranno: dunque in ogni momento della loro esistenza vivono una condizione di provvisorietà che, oltre a non consentire di giudicarle, impedisce di chiuderle in un significato definitivo. Ogni tentativo in questo senso non è soltanto l'esercizio di un'inutile violenza ma è un attentato alla loro (delle cose) verità. Che è una verità fattuale e non ideologica, da indurre e non da dedurre, momentanea e non stabile, oggetto di sperimentazione e non riconoscimento del già dato.

Alessandro Baricco scrive il suo primo romanzo. Sarà anche l'ultimo o il primo di una serie? È la domanda che, leggendo *Castelli di rabbia* (appunto il primo romanzo di Baricco), viene naturalmente alle labbra: mi chiedo il perché. Forse perché questo primo romanzo è troppo deludente per supporre (augurarsi) la possibilità di un secondo (e poi un terzo, un quarto, ecc.)? No, anzi. Forse perché si situa a un punto estremo della sensibilità e, pur nell'occasione di un esordio, si presenta come un bilancio autobiografico tanto da apparire conclusivo? No, nemmeno. E allora? È che *Castelli di rabbia* si presta a qualche sospetto, si ha alle volte l'impressione che sia stato scritto come per scommessa, con l'im-

[1] Antologia feltrinelliana in cui Gianni Celati raccoglie una serie di testi di vari autori che avrebbero un atteggiamento comune (in realtà quello del compilatore dell'antologia) verso il narrare e la scrittura.

pegno, la determinazione e, soprattutto, la spericolatezza e il senso dell'eccesso cui solitamente si fa ricorso quando si intende portare in porto una scommessa. Una scommessa dell'autore con se stesso. Che ha per premio il desiderio di riuscirci. O farla in barba a qualcuno. Fatto sta che il disegno della costruzione e lo sviluppo della trama tendono a crescere oltre misura, come volendo sorprendere il lettore e chiamare a gran voce la sua attenzione. Insomma in *Castelli di rabbia* vi è un che di troppo eccitato e di scandalosamente appariscente.

È anche vero che la letteratura è un grande e bizzarro giuoco: un giuoco che nasce da una passione incontenibile, in cui confluiscono – qui invero un po' disordinatamente – pulsioni razionali e accensioni della fantasia, violenze sentimentali e incanti della mente.

Alberto Arbasino nell'*Autodizionario degli scrittori italiani*, raccolto da Felice Piemontese, si definisce un «*Self-made man* di origini decadenti, con la tentazione di vivere *come se*. Cioè, come se abitassimo una società civilissima, illuminata e cosmopolita, di spiriti forti (ossia leggeri nel tratto, giacché incapaci di *gravitas* nelle stupidaggini, e restii al lacrimarsi addosso), e di lettori con interessi abbastanza vivi e profondi per il buon governo senza secondi fini, le belle arti come atto gratuito, la musica come pensiero e azione, la scrittura e lettura per diletto, la letteratura non serva o strumento di alcunché, i viaggi di formazione e di istruzione, la conversazione con il suo *sense of humour*, gli spettacoli di qualità, un po' di rigore sempre dissimulato, ovvero non esibito *full time* ma solo dove è indispensabile per la sincerità di base».

Ho letto *Tra il libro e la vita* di Alfonso Berardinelli e confesso che, mentre lo leggevo, ero preso da un certo piacere, forse ammirazione. Mi piaceva la chiarezza dell'esposizione accompagnata dalla complessità dei pensieri e la sotti-

gliezza delle argomentazioni; il composto dominio di una materia vastissima che comprendeva l'intera area di produzione artistica e filosofica europea degli ultimi due secoli; la capacità di cogliere relazioni sorprendenti tra fatti e eventi lontani; l'attenzione ai testi creativi (romanzi, poesie, saggi) non distratta da troppi specialismi e arricchita dalla riflessione del contesto storico sociale in cui quei testi, o meglio (secondo l'invito di Benjamin) la lettura di quei testi, operano; quel saper parlare di libri parlando della nostra vita, delle difficoltà che incontriamo nelle nostre scelte esistenziali e comportamenti politici; l'esercizio della critica letteraria come impegno non burocratico (dunque che coinvolge ambiti di esperienza e di attenzione sempre più vasti e vari) e poi l'eleganza delle frasi, l'agro-dolce degli spunti polemici, l'intolleranza snobistica, la pratica dell'*understatement*, la sopraccigliosità altezzosa, ecc. ecc.

A lettura finita, tuttavia, l'ammirazione che mi aveva fin lì accompagnato di colpo mi abbandona, lasciando il posto più che a un vuoto a un senso di disagio. È che mi rendo conto che a confronto della tanta bravura, che Berardinelli sparge a piene mani, vi è una povertà di conclusioni (di indicazioni utilizzabili) davvero sconcertante. Valeva la pena disegnare percorsi così lussuosi (e, perché no?, stimolanti), attraversare paesaggi così suggestivi per giungere a porti tanto in disarmo da essere appena in grado di svolgere un'attività di ordinaria amministrazione?

Se proviamo a ripercorrere le tappe di arrivo del glorioso viaggio dell'armata Berardinelli nei territori della cultura verbale europea degli ultimi due secoli ci imbattiamo in una serie di trovate e di scoperte che ci paiono ora fin troppo risapute e scontate, ora clamorosamente deludenti e qualunque. Ci imbattiamo nell'affermazione che «l'Ottocento è la fonte di ogni valore e norma»; che «la letteratura del Novecento è una letteratura di figli, in conversazione problematica, in *colpevole* e doveroso rapporto di spiegazione con i padri»; che dunque «l'arte moderna non è un evento primario» ma piuttosto una condizione alla deriva in cui il so-

lo obiettivo perseguibile è arginare le perdite; che il post-moderno «è la modernità andata a male, anche se conservata come ornamento, ingrediente stilistico, materiale da esposizione»; che la data di inizio del post-moderno coincide con l'uscita di *Satura* in cui «Montale trova che finalmente è possibile comunicare l'incomunicabile» e, più ancora e appena dopo, con la nascita del Gruppo '63 che sancisce «l'incontro tra avanguardia e accademismo»; che il Gruppo '63 con la sua «ipertensione militante e avanguardistica... portò a un esaurimento soprattutto del romanzo»; che le opere di Italo Calvino e di Andrea Zanzotto (per quest'ultimo con l'eccezione della *Beltà*) «sembrano nate in un laboratorio letterario confinante con un istituto universitario specializzato in tecnologie testuali avanzate»; che *Corporale* di Volponi è un romanzo «incompiuto e strutturalmente *fallito*»; che *La Storia* della Morante contiene «pagine di estrema concentrazione epica e tragica»; che Pasolini ha inventato «lo stile della mancanza di stile»; che il poeta più nuovo di questi anni è l'ultrasessantenne *umile* Giovanni Giudici che ha il merito di essere rimasto un provinciale che ha affidato alla *spontaneità* l'*universalismo* riscontrabile nelle sue poesie; che dopo Giudici – il solo autore della generazione anziana capace di resistere alla fine della poesia – gli unici due giovani che sembrano sapere «esprimere con straordinaria puntualità una volontà di ripresa, rovesciamento, risposta, e perfino confutazione, di quanto è stato scritto da autori più famosi sono Gregorio Scalise e Patrizia Cavalli» (sic!).

Con questo inno al futuro Berardinelli conclude il suo viaggio; un futuro di rinascita affidato al lavoro di un poeta umile ma anche un po' ironico, tecnico ma non troppo, capace «di mettere in versi la vita», provinciale ma anche un po' cosmopolita, comprensibile ma complesso, severo senza gridare, appassionato ma non ispirato. A questo modello di poeta, per Berardinelli, sono affidate tutte le nostre speranze per il domani. In lui dobbiamo credere e su di lui contare; per lui si vince o si muore. Ma come! È possibile che Berardinelli, così colto e raffinato, dispieghi un armamen-

tario di conoscenze e di pensieri così poderoso e solenne per comunicarci verità così medie e di buon senso che al massimo potrebbero trovare posto presso qualche professore di liceo incapace di sopportare gli eccessi della modernità? Ma Berardinelli non è un professore di liceo (e non soltanto perché insegna all'università): è un virtuoso cronista intellettuale e un seducente analista di cultura. Devo allora essere io a aver letto fischi per fiaschi. E mi costringo a ritornare, una o due volte sulle pagine già scorse nella speranza di scoprirmi in errore. Ma nulla da fare: il succo dell'imponente ragionamento di Berardinelli è proprio quello che abbiamo sopra indicato: un succo che contiene sapori già noti o, quando non noti, scandalosamente scipiti. Berardinelli mi fa pensare all'incontro (magari mai avvenuto) con una bellissima donna con la quale trascorri indimenticabili ore di attesa, ma poi, al momento del possesso, scopri che è un travestito o un transessuale. Tu ti aspettavi tutt'altro! E allora che nostalgia per tutte le battone, scaruffate e senza modi.

Pintor, che è un uomo fiero, sa, ma non se lo confessa, che le sue non sono solo le parole di un politico (di un politico di mestiere). Che le sue parole hanno una doppia valenza: sono strumenti di un discorso (di un rimprovero, di un'accusa, di un'invettiva, di una esortazione, di una riflessione, ecc.) e, insieme, sono tessere di un progetto espressivo. Che le sue parole sono aspre e pesanti e insieme amabili e leggere. Concrete e insieme astratte. Dirette e insieme tergiversanti. Turgide di senso e insieme a perdere. Esplicite e insieme ambigue. Severe e insieme giuocose. Pertinenti e sempre sul punto di deviare verso bersagli più ampi. A tiro ravvicinato e a obiettivo lontano. Insomma terribilmente utili e meravigliosamente inutili. Inutili come comunemente si dice che sono le parole degli scrittori, inutili e, appunto, al vento.

Pintor è un pessimista allegro; tanto più tetro e cupo quanto meno arreso alla cupezza. La sua vocazione è la de-

riva e la solitudine; ha sempre cercato di farsi rifiutare dalle comunità alle quali pure apparteneva; il suo piacere è essere un escluso. E quasi sempre ci è riuscito.

«Anno nuovo, non venire: questa ironica invocazione sorge dal cuore. Ma la ragione, dea maledetta, e la volontà, stupida invenzione, non riconoscono i diritti del cuore. Così siamo addirittura in obbligo di augurare buona fortuna e felicità. Per esempio al pianeta, che possa durare fino al 2000. Ma se volessimo specificare, a chi augurare che cosa? Meglio un brindisi: un brindisi alla Storia, entità magica e consolatrice, che spiega, giustifica, riscatta e sublima il passato, il presente, il futuro - soprattutto quel luminoso futuro di cui la Storia è madre certa, checché faccia nel frattempo l'umanità. Purché almeno la Storia si nutra di una esortazione antica come il mondo e sempre nuova come un suono di campane: anzitutto la Notte sia il tuo regno... Mettiti in salvo al riparo di foreste profonde, o nel buio delle miniere, o sulla cima di inaccessibili monti... Aspetta la tua ora... Non dimenticare che il tempo lavora per te... L'oppressione dell'invasore, dei potenti, ecco il tuo migliore alleato... Contro di esso ti sarà facile convincere della bontà della tua causa... Nelle ore buie allestisci il nuovo esercito, un esercito occulto, che attinga la sua forza dal midollo vivo della gente offesa... Sarà la torcia che attizza l'incendio liberatore, destinato a distruggere l'oppressione dei potenti e il brigantaggio dei padroni... Auguri a una simile buona volontà.»[1]

A Marco Papa l'augurio che facciamo è che impari a non perdere di vista la realtà anche quando a essa volge (come deve e sa fare) clamorosamente le spalle.

[1] Luigi Pintor, *Parole al vento*.

Scansione a cura di Natjus, Ladri di Biblioteche

Il ghetto a Roma, come forse in ogni altra città, è un piccolo paese con una strada centrale, via del Portico d'Ottavia, nella quale sboccano tutta una serie di vicoli laterali, stretti e bui, a loro volta tagliati da viuzze e altri passaggi, slarghi, angoli e spazi morti, che si intrecciano confusamente a formare un dedalo da cui è difficile uscire. All'estremità destra del suo perimetro si apre una piazza, anzi una doppia piazza, con al centro la sinagoga. Io vi ho abitato per alcuni anni, a un ultimo piano dal quale potevo guardare i cavalli d'oro (o così me li ricordo) del Vittoriano, un po' di sguincio (e sporgendomi) i resti del Teatro Marcello, frontalmente e da vicino il Portico d'Ottavia e soprattutto una stupenda piccola terrazza, di disegno cinquecentesco, appartenente alla casa allora abitata da Marco Ferreri.

Quando uscivo incrociavo seduta, a custodia dello stabile, la vecchia portiera, totalmente analfabeta (firmava con la croce) e intelligentissima, con la quale scambiavo ogni sorta di facezie. Gli anni che ho abitato al ghetto li ricordo con nostalgia: che piacere vivere in un luogo in cui le strade servono (servivano?) per camminare, per intrattenersi con i vicini, per perdere tempo; in cui la Storia non è scritta solo sui monumenti ma sul volto e le parole della gente; in cui la comunità è prima un sentimento che la riunione di un certo numero di individui in un determinato luogo. E poi, abitando al ghetto, davo realtà, ahimè! solo esterna, alla mia bugia. Io fin da bambino e poi da grande, fino a qualche anno fa quando sono stato scoperto, fingevo di essere ebreo, un po' per malposto snobismo (mi piaceva far parte di una minoranza) un po' per ammirazione verso un popolo che si presentava a me con il doppio fascino del martirio e dell'intelligenza. Freud, Marx, Proust, Svevo, Einstein erano ebrei! E il *16 ottobre 1943*, la straordinaria cronaca che Giacomo Debenedetti aveva dedicato alla razzia nazista del ghetto, era il mio libro di comodino, che non finivo mai di leggere e mi esaltavo, anche un po' colpevolmente, davanti al grande dolore che quelle pagine racchiudono. Un po' col-

pevolmente, anzi infantilmente, perché in me più forte della pietà per le vittime vinceva l'invidia per il loro eroismo.

16 ottobre 1943 di Giacomo Debenedetti è un classico. Che cosa significa «è un classico»? Significa che non appartiene all'autore che lo ha scritto ma al tempo in cui è stato scritto. Significa che non vi cerchiamo l'autore con i suoi sentimenti, per grandi che siano, le sue emozioni, i suoi pensieri: assistiamo a un evento che per quanto storico (accaduto nella vera mattina di un vecchio autunno a opera di uomini convinti di compiere il loro dovere) ha l'ineluttabilità dei fatti naturali. E come questi appare crudele e incomprensibile, assurdo e inevitabile, ingiusto e fatale.

Accertato il valore strumentale della comicità di Gadda, il mezzo che gli consente di appropriarsi della realtà, disturbandone le pretese di ordine e benessere, dunque accertata la natura della comicità di Gadda chiediamoci che fondamento ha l'affermazione di Moravia secondo la quale Gadda sarebbe uno scrittore conservatore. Diciamo subito che a noi pareva e pare una affermazione avventata. Moravia parte dalla considerazione che lo scrittore comico in quanto impegnato a ridere sul e del mondo, ha interesse a che il mondo rimanga sempre quello che è, altrimenti si vedrebbe sottratta la ragione del suo impegno. A questo punto fa scattare (Moravia) la trappola del più classico dei sillogismi: gli scrittori comici sono conservatori, Gadda è uno scrittore comico, Gadda è un conservatore. Quale è il punto debole del ragionamento di Moravia? È che Gadda è uno scrittore comico *sui generis*: lo è come lo sono, più o meno, tutti gli scrittori che hanno un sentimento drammatico della modernità, tutti gli scrittori che, di fronte alla mistificazione della realtà, ahimè giunta a un livello di intollerabilità, si rendono conto che non è sufficiente semplicemente denunciarla ma avvertono la necessità di aggredirla, come spicconarla

e sgretolarla, attaccarla con acidi che la corrodano e ne provochino la dissoluzione. Scrittori come Gadda scelgono il corpo a corpo con la realtà, un a tu per tu, una lotta in cui la comicità è lo strumento di offesa più efficace. Allora che senso ha dire che Gadda è uno scrittore conservatore? E non ne ha nemmeno dal punto di vista dei riflessi mondani che può avere la sua azione di scrittore. Ne vogliamo la riprova? Prendiamo un giovane di ieri e di oggi e mettiamolo a confronto con uno scrittore presunto di sinistra come potrebbero essere per esempio Pratolini o Cassola e uno presunto conservatore di destra come Gadda. Per la sua ribellione, per alimentare il suo desiderio del nuovo troverà maggiori sollecitazioni in *Metello* o, anche, nella *Ragazza di Bube*, cioè in una letteratura ricca di tanti buoni propositi, edificante, nutrita di sana immaginazione e con la pretesa di favorire l'avvento delle magnifiche sorti e progressive, o nell'*Adalgisa* e *La cognizione del dolore*, cioè in una letteratura nutrita di irriverenza verso il costituito, di impazienza per il ricatto degli adulti, di insofferenza per il condizionamento della storia, di spregiudicatezza di giudizio, di dirompente ironia, di disconoscimento dell'irreversibilità di ciò che si dà per definitivo, di inquieta consapevolezza? Certo quel giovane non può avere dubbi, né ieri né oggi. Oziosa gli pare la domanda e scontata la risposta. Ripeto non solo per noi giovani di ieri ma anche per un giovane di oggi.

Erri De Luca non cerca riparo nella vita: a essa si espone come a un colpo di vento. Sa che Dio stesso (il Dio in cui crede) si è sentito soffocare dall'opera che aveva appena compiuto. «Da qui viene l'ansia che a ondate afferra il creatore, l'istiga a disfare universo e creature, ma oramai egli è l'opera che ha compiuto, è ciò che ha commesso.» Erri De Luca anela a restare incompiuto e sceglie di astenersi. Lui è un testimone, un punto di raccolta di vite altrui, è l'inginocchiatoio del confessionale. *Aceto, arcobaleno*, è questo confessionale: alla sua grata tre personaggi, uno dietro l'altro, rac-

contano la storia delle loro vite perdute. I tre personaggi sono: un assassino, un missionario, un ospite errante. Sono i personaggi che più drammaticamente hanno interpretato la generazione alla quale lo stesso De Luca appartiene: la generazione delle illusioni del 1968; della lotta per gli ideali che, in un sovrappiù di passione, non ha esitato a prendere la via delle armi; la generazione dell'amore non restituito; gli anni della generosità sprecata. «In quegli anni nessuno voleva essere lieve. Urgeva una diversa gravità che cambiò l'andatura di molti. Quando finì, ognuno la cancellò calzando scarpe da ginnastica.»

L'editore Adelphi ci ripropone lo stupendo racconto *Le due zittelle* che lo stesso Landolfi considerava il suo migliore.

In un centinaio di pagine, allinea quattro blocchi narrativi che si sviluppano in un crescendo di collera, di irriverenza e di sarcasmo quale le lettere italiane poche volte hanno toccato. Il primo blocco è la descrizione, precisa nella sua essenzialità, del piccolo paese - scrostato e desolato - in cui vivono le due «zittelle» (la grafia sbagliata è una scelta sprezzante dell'autore) che, timorate di Dio e rinsecchite dalla rinuncia alla vita, di quel paese riflettono il pesante grigiore. Il secondo blocco è la scoperta del sacrilegio commesso dalla scimmia che le due zittelle, in retaggio e in rappresentanza di un fratello morto, tengono amorosamente in casa. Capita infatti che la casa delle due donne confina con un monastero nel cui giardino si apre una piccola cappella dove le monache vanno a sentire messa e a pregare. Nottetempo, quando il monastero dorme, la scimmia, che più di un pappagallo sa ripetere ciò che vede, scende in giardino e, introdottasi nella cappella, si arrampica sull'altare dove compie, riproducendoli sgangheratamente, i gesti dell'officiante che durante le lunghe soste mattutine alla finestra ha avuto modo di scorgere e imprimere nella mente. In altre parole la scimmia viene sorpresa, quando è notte, «a dire messa». Quando le due donne, nelle quali il timore di Dio

è più forte che l'amore per il fratello, si accorgono dell'orribile delitto, concludono che la scimmia merita la morte. Prima, tuttavia, per pura formalità, consultano un vecchio incallito prete al quale se ne aggiunge, inatteso, un secondo giovane e inquieto. I due si scontrano in un irresistibile violento alterco sulla natura di Dio e il libero arbitrio, inscenando un grottesco ideologico che mai autore sviluppò con eguale ferocia. Vince il vecchio prete che sentenzia la soppressione della scimmia la quale, nella inevitabile dialettica peccato-remissione, non ha altro modo di espiare che patendo la morte. Il quarto blocco è l'uccisione della scimmia per mano di una delle due zittelle con uno spillone d'oro...

Vi ricordate *Una vita violenta*? Provate a rileggerlo: lo troverete terribilmente datato. Ispirato alla retorica della povertà – come luogo di violenza ma anche di bontà, di sopraffazione e di generosità, di egoismo e di solidarietà – è un libro illeggibile. Ciò che rovinava Pasolini era il filtro ideologico – il convincimento che l'uomo è buono, perché è buona la sua carne, mentre è la società a corromperlo – attraverso il quale lasciava passare, mortificandoli, alcuni materiali antropologicamente interessanti che pure aveva avuto il genio di scovare frugando tra le macerie della marginalità metropolitana. La scoperta risaliva al precedente *Ragazzi di vita* in cui quei materiali erano stati estratti e provvisoriamente accantonati in attesa di essere lavorati. La lavorazione – che poi avviene con il romanzo successivo, appunto *Una vita violenta* – finisce per privarli di ogni forza di scandalo e degradarli a curiosità di trovarobato.

Che la grandezza di Pasolini sia più nel personaggio che nell'autore e la sua specialità di potente sobillatore di coscienze sia prevalente a quella di scrittore di romanzi pop è una verità che a me è sempre parsa accertata. Oggi tuttavia esce *Petrolio* che su quella verità lascia cadere qualche dubbio. Non voglio fare il bastian contrario ma non resisto a affermare che perdermi nel caos di *Petrolio* mi dà qualche

emozione in più che ritrovarmi nel recinto di malandrinate e di buoni sentimenti che fa da prigione a *Una vita violenta*. Questo cumulo di materiali diversi, tra narrativi, documentaristici, giornalistici, saggistici; questo continuo oscillare tra realizzazione e progetto, tra romanzo e romanzo del romanzo, la presenza di un *plot* fin troppo denunciato e la scelta di trascurarlo (non solo per morte sopraggiunta se dobbiamo credere alla lettera destinata – e forse mai inviata – all'amico Moravia); il non finito come conseguenza di uno sviluppo narrativo che non può avere soluzione, che cioè nella accettazione di una qualunque soluzione si immiserisce e svuota – dunque un non finito che tale sarebbe rimasto anche se Pasolini fosse sopravvissuto; tutto questo conferisce a *Petrolio* il fascino che hanno alcune grandi opere contemporanee che fanno consistere la forza eversiva della poesia nell'elaborazione di una poetica e la forza del gesto nel suo essere inconcluso. Forse con *Petrolio* Pasolini tocca quella modernità da cui fino a allora si era tenuto al riparo: modernità come infrazione del limite, dolore della ragione, sconfitta dell'*io*. Modernità come luogo dove l'*estraneo* ha preso il posto del *conosciuto*, il *desiderio* del *sapere*.

Da *Un caso di coscienza* di Lalla Romano cito tre passi che ritengo illuminanti del metodo di lavoro della scrittrice e delle ragioni della sua autenticità. Li cito nell'ordine in cui appaiono. *Uno*. «Non posso leggere nemmeno una pagina se non mi interessa la scrittura.» *Due*. «Quelli che sono risultati *personaggi* nei miei libri erano persone reali da me amate, la loro storia vagheggiata a lungo, misteriosa anche se familiare.» *Tre*. «La mia parte, inevitabile nelle storie che racconto, è un po' quella del buffone, di un fool, non certo dello storico.» Questi tre passi ci mettono sotto gli occhi i tre arnesi alla cui manovra la Romano affida il suo impegno di narratrice.

Ne vogliamo vedere il funzionamento in questo brevissimo (e incantato) *Caso di coscienza*? Dunque la Romano in-

segnava in una scuola; siamo negli anni Cinquanta, gli anni del boom economico e della repressione culturale, della Cinquecento e di Scelba. Una sua collega viene sospesa dalla scuola e, ancor più grave, privata della tutela del proprio figlio in quanto aderente dichiarata alla setta (eretica) dei Testimoni di Cristo. L'intero collegio dei professori è dalla parte degli accusatori; solo lei, l'autrice, solidarizza con l'accusata e l'aiuta con la sua deposizione a riavere il bambino. Tutto qui. Dunque una storia turpe, di persecuzione e di grettezza. Ma cosa diventa nelle pagine della Romano?

Certo il racconto non manca di esprimere il giusto sdegno e la condanna per l'odioso atto di intolleranza. Ma quel sentimento, pur sincero, ne costituisce come la crosta esterna, che rischia di immiserirne il senso. La Romano, allora, interviene: fa saltare quella crosta a colpi di scrittura e scopre, come in un quadro d'autore, su cui qualcuno ha dipinto sopra, la trama sottesa, quella trama di rapporti umani, di pensieri e di sentimenti, di dubbi e di consapevolezze, di emozioni e di trasalimenti, di dolcezze e di ferite che sotto quello sgradevole episodio (in quel tempo così poco raro) pur si nascondeva. Dunque la Romano riporta alla luce il dipinto originale e l'incanto misterioso che lo attraversa.

Ma come poteva la scrittura riuscire a tanto? È che la scrittura non è lo strumento per un resoconto (come per gli storici): per la Romano è una sorta di occhio visionario che rielabora la realtà, seguendola a ritroso verso la sua condizione di valore inestinguibile. Con la Romano scopriamo che ciò che accade è accaduto per sempre.

Quando il rumore della realtà raggiunge un diapason insopportabile, per uno scrittore il registro realistico diventa inutilizzabile. Voglio dire che quando ciò che si svolge sotto i nostri occhi acquista un andamento che forse sconfina nell'incredibile allora è impossibile raccontarlo mettendo mano al linguaggio oggettivo. Messo di fronte a una realtà inafferrabile lo scrittore ha due scelte: o dà vita a un corrispet-

tivo linguistico a alta incidenza espressiva (diciamo alla Céline); o scantona nella favola. Domenico Rea in *Ninfa plebea* – alle prese con l'inaudito mondo della marginalità napoletana – sceglie questa seconda strada.

Sceglie la favola che gli consente di opporre allo spettacolo di un mondo in catastrofico sfacelo una metafora di vitalità in cui vizio e virtù spesso si scambiano di posto e l'uno e l'altro, a pari titolo, concorrono a tenere alta la febbre dell'esistenza. Peccato che quella febbre è il risultato di un fuoco di carta con alte e vistose fiamme che non fanno calore.

Delfini era uno scrittore che scriveva come un non-scrittore (detestando la bella scrittura e la coerenza del buon senso); Delfini era un grande romantico che tuttavia custodiva un cuore arido (nel senso che si teneva lontano dai sentimenti di cui vedeva in giro fare strage); Delfini era un uomo innamorato che detestava le donne (delle quali era convinto essere oggetto di scherno); Delfini era un uomo ricco che viveva con le difficoltà del povero (non difendendo il grande patrimonio che pure aveva ereditato ma dissipandolo fino alla miseria più nera). Delfini era un uomo che si cercava fuggendo, perdendosi, trovandosi sempre altrove; era un uomo che era presente a se stesso soprattutto evitandosi.

Di Rossana Campo avevo letto e recensito il primo romanzo – *In principio erano le mutande* – e mi era parso un romanzetto di maniera, in cui l'autrice trasportava un po' troppo meccanicamente modi di dire e comportamenti propri di certo ribellismo giovanile. Ora della stessa Campo esce *Il pieno di super* che, se non mi spinge a rivedere il giudizio espresso sul precedente lavoro, certo mi suggerisce un'emozione diversa. Il romanzo raccoglie racconti di avventure, anzi le chiacchiere, di un gruppo di ragazzine-bambine curiose di tutto, soprattutto di tutto ciò che ha a che fare con i maschi e il sesso. Sono bambine, quasi tutte meridionali, che vivo-

no in una città del nord e appartengono a famiglie di emigranti tanto sciagurate quanto intraprendenti. Insisto che non si tratta di avventure ma di chiacchiere: e qui sta la qualità del romanzo. È un romanzo solo di parole, dove non accadono fatti altro che scontati e qualunque: una maestra razzista che umilia gli scolari meridionali (soprattutto se femmine) relegandoli agli ultimi banchi della classe; litigi tra mariti e mogli (con qualche fuga e tradimento) che tuttavia rimangono sullo sfondo come quinte di scena. Non accadono fatti, accade il linguaggio: accade il cicaleccio delle bambine. Il loro parlare è osservare i comportamenti degli adulti, dilatandoli e insieme semplificandoli. I quasi-adolescenti tutto ciò che non sanno – ma che sanno che esiste – se lo immaginano come *grande*. Figuratevi quanto fantasticano sui rapporti sessuali (e le sue misteriose possibilità)! Qui producono un linguaggio gonfiato, tra elementare e iperbolico, di tranquilla irresistibile comicità. «Lo sapete che ci sono certi che ce l'hanno così grande che non sanno come nasconderlo?» Dice la Dani. «Ivo mi ha detto che il suo maestro ce l'ha così lungo che se lo lega alla gamba!» Dice Michi. «La Vale invece mi ha detto che il suo ragazzo ce l'ha duro come il ferro e anche se ci passa sopra un camion non si rompe.» Il tono è ampiamente variato: si passa da quello descrittivo-scientifico (con slittamenti verso l'*horror*) al tono stupito-partecipe (che sfuma nel fantascientifico). Insomma il lettore non si stanca: la sua attenzione è sempre tenuta desta da una complessa strategia espressiva che non disdegna nemmeno la chiave della favola: vedi il finale, con l'improbabile fuga del gruppo di bambine verso l'Inghilterra «Il paese dove ti danno le sigarette: tu le fumi e cominci a vedere doppio».

Ne *La variante di Lüneburg* di Paolo Maurensig si svolge una partita a scacchi tra il comandante nazista di un campo di concentramento e un giovane ebreo che di quel campo è disgraziato ospite. L'accordo prevede l'uccisione di tanti pri-

gionieri in caso di vittoria del comandante e il salvataggio di altrettanti in caso di vittoria dell'ebreo. Quest'ultimo vince la maggior parte delle partite e salva molti sventurati compagni e se stesso. Ma i più in quel campo (e in tutti gli altri) sono morti tra orrende sofferenze e inaudite umiliazioni. I conti non tornano. Così, a guerra finita, all'ebreo non rimane che passare il resto della vita a rintracciare l'avversario. Alla fine, se pure attraverso interposta persona, gli riesce. Scoperto, l'ex comandante si uccide (o è ucciso?). Questo meccanismo narrativo sarebbe credibile se non pretendesse (con ingenuità colpevole) di farsi scontro tra civiltà e culture diverse (quella della fantasia contro quella della tetraggine, quella della sofferenza contro quella della prepotenza); soprattutto se non dimenticasse che l'esperienza concentrazionaria – che è al centro dello sviluppo del romanzo – presenta caratteri di tale terribilità da non prestarsi a giuochi di pur alta retorica; se non si vestisse di importanza indossando abiti non propri sottratti al guardaroba della letteratura mitteleuropea. Insomma, questa *Variante* è solo il facsimile di un grande romanzo e ci comunica lo stesso imbarazzo del figlio malcresciuto che veste gli abiti del padre per sembrare grande.

«Sognava di fare una scampagnata con alcuni amici. Dopo aver attraversato prati dall'erba alta e tagliente... raggiungevano il letto di un fiume, disseminato di topi e di abiti rosicchiati. Stendevano una coperta verde... e vi appoggiavano i cesti con la colazione. Seduti in cerchio ridevano e addentavano panini. Il suo era pieno di un piccolo uomo vivo che non mostrava né stupore né dolore: semplicemente si lasciava mangiare.»

Questa frase così felicemente inquinata di inflessioni surreali-celiniane, è estratta da una pagina de *I dimenticati* di Laura Bosio. Se avesse mantenuto per l'intera durata un tale livello espressivo avremmo un piccolo capolavoro. Livia è la protagonista del racconto. Personaggio di forte com-

plessità esistenziale, incontra difficoltà a vivere. Si scontra con il mondo che le è ostile. La lotta è da pari a pari. E se il risultato è l'inferno; bene, è lei che lo sceglie. Lo abbraccia come luogo di salvezza.

L'inferno è la sua maturità: Giulio che tornando a casa la sera, «la invitava a sdraiarsi... e poi... la baciava dappertutto, le bagnava il corpo con l'urina e si univa a lei, aspirando con voluttà l'odore pungente» era un ricordo che non la infastidiva. Certo poi era fuggita da Giulio e lui per protesta si era suicidato. Ma lei si sentiva innocente giacché nel mondo in cui viveva non vi erano né meriti né colpe: solo sentivi vicino il soffio dell'esistenza che, una volta snidata, si vendicava uccidendoti.

La lingua del *Grande Circo Invalido* di Marco Lodoli è qualunque: troppo realistica per arrampicarsi nei paradossi dell'immaginazione e troppo poetica per scendere nelle asprezze del pensiero. Se ne sta lì in mezzo al guado: e non raggiunge il lettore.

Anna Maria Testa – la *creativa* della pubblicità – in un'intervista apparsa su «Tuttolibri» afferma che ha scritto *Leggere e amare* «per sciogliere il debito contratto con la *parola*: mi mantiene da vent'anni: posso renderle qualche servizio nel luogo dove si esalta, ovvero la letteratura?». Anch'io ho un debito con Anna Maria Testa: mi ha aiutato a dare a Raitre l'attuale[1] volto tra ruvido e grazioso, tra sgradevole e elegante. Mi sdebiterò parlando bene del suo libro? No, troppo facile. Piuttosto le rivolgerò alcune contestazioni in attesa di alcune rassicurazioni.

Dunque *Leggere e amare* è una raccolta di ventuno racconti; ognuno dei quali ha inizio con una lettera dell'alfabeto. Il primo è intitolato *Amare*, l'ultimo *Zucca*. Perché questa

[1] Al momento della stesura di questa nota ero il direttore della Rete.

gabbia? Non è un modo, tutto esterno, di mettere ordine in una sequenza fin troppo casuale? No, risponde Anna Maria; tieni conto che protagonisti dei ventuno racconti sono altrettante donne e le donne sono come le lettere dell'alfabeto che, sì, sono solo ventuno, ma, combinate tra loro, formano tutte le parole del mondo. Questa esaltazione in ritardo della donna non sa di vecchio femminismo? No, lo so che il femminismo è la rivalsa della donna nei confronti dell'uomo (il nemico al quale aspira di somigliare) ma qui, in questi ventuno racconti, l'uomo (il maschio) proprio non esiste, rimane sullo sfondo, tutt'affatto all'esterno, al massimo una presenza di stimolo, come il fiammifero rispetto al fuoco, il tuono rispetto al fulmine. Le mie donne non sono in competizione con l'uomo. Però è vero che hanno l'orgoglio di essere donne: sanno, al pari delle lettere dell'alfabeto, di essere il tramite essenziale (e inevitabile) con cui dare espressione a (e mettere in scena) sentimenti, fantasie e pensieri, dico, per tirare il gomitolo dell'esistenza e intrecciarne in tanti modi i fili.

Queste le argomentazioni di Anna Maria Testa; e dobbiamo crederle. In esse rispettiamo soprattutto la concezione e la pratica della parola come strumento che disegna i contorni delle cose ma anche come ciò di cui (esse) si alimentano. E qui non è difficile rintracciare la parentela con Calvino, con la sua scrittura, di cui Anna Maria condivide la leggerezza capace di scalare ogni difficoltà (i propositi più impossibili), la sottigliezza in grado di cogliere gli avvertimenti più silenziosi, la acutezza buona a andare oltre ogni impenetrabilità. Non basta. Qualcosa in più e in meno dobbiamo aggiungere a questa Calvino al femminile: un minor accanimento per il giuoco formale, una maggiore arrendevolezza alla passione. Meno lucida e infallibile, più calda e terrestre.

Si sa che Bufalino era, da bambino, uno spettatore assiduo dell'*opera dei pupi* e è intuibile che ne restasse affascinato e

impaurito. Oggi da adulto, ricordando quegli anni, la paura diventa nostalgia – e non tanto nostalgia per la infanzia perduta quanto dolente ammirazione – per un mondo di valori e di opere in cui era ancora attiva l'unità dell'uomo. Il mondo dei paladini, infatti, era abitato da eroi ciascuno dei quali riassumeva per intero la gamma delle virtù umane; in cui, grazie a questa integrazione, il rispetto dell'altro appariva altrettanto nobile della vendetta, la salvaguardia della vita umana altrettanto necessaria della sua violenta soppressione, purché i comportamenti operati si compissero in nome della Giustizia, questa dea crudele e irrazionale che governava gli uomini. Poi, crescendo, l'uomo si è fatto individuo e si è sparso e disperso in una diaspora di particolarismi in cui è andato smarrito il senso del bene e del male, della virtù e del delitto. E qui è cominciato il suo malessere e la sua disperazione. Bufalino, raccontando la storia di *Guerrin meschino*, si sottrae per un momento a questa disperazione e ricupera l'allegria antica che, nel suo caso, si manifesta come allegria della scrittura, come felicità di un dettato in cui la sintassi dotta e il lessico colto sono inseguiti con passione e giuoco: in cui il saccheggio della tradizione linguistico-letteraria del Due e Trecento italiano (da Marco Polo a Brunetto Latini, alla «prosa di romanzo», alle croniche) è tanto spudorato quanto sapiente. Ma Bufalino ha appena chiuso il racconto che torna alla sua cupezza di sempre.

Nel 1954 Elias Canetti viaggiò a Marrakech, vi visse qualche settimana e al ritorno scrisse un libro-diario.[1] Chi oggi si recasse in quella città – mi è appena capitato – troverebbe una realtà diversa da quella raccontata da Canetti, e cioè registrerebbe una realtà di degrado ambientale e di costume che, pur nei paesi più poveri, come è il Marocco, la più ricca civiltà occidentale ha imposto, per contagio, al

[1] *Le voci di Marrakech.*

mondo. Ma qui non ci interessa raccontare come da cinquant'anni a questa parte Marrekech sia cambiata. Qui ci preme sottolineare come un grande scrittore, appartenente a un'area culturale tra le più raffinate, complesse e antiche del mondo – che ha letto tutti i libri e conosce tutte le lingue –, non resista – anzi ceda – alla seduzione del *primitivo*, si lasci affascinare dalle pratiche espressive più naturali e immediate fino a invidiare i cantastorie che nella piazza del paese, accanto agli incantatori di serpenti, ai giocolieri e agli annunciatori del futuro, raccolgono e intrattengono fitte schiere di popolo attento e rapito. Come è più triste il suo destino di scrittore della carta! «Protetto da tavoli e porte, vivo dunque come un vile sognatore, mentre loro, i cantastorie, vivono nel trambusto del mercato, (in mezzo a cento volti estranei che cambiano ogni giorno), senza il peso di un sapere freddo e superfluo, senza libri, senza ambizioni e vana rispettabilità.» Qui, a Marrekech, Canetti verifica la possibilità di un'altra città, di un altro modo di vivere. Una città (un mondo) in cui la vita non è una sfida alla morte, né la morte un ricatto al quale la vita si sforza di sfuggire. Un mondo in cui le voci esistono non per gridare e comandare ma per farsi ascoltare (straordinarie le litanie dei mendicanti ciechi, così sproporzionate ai profitti che raccolgono), le merci non per essere vendute ma solo esibite (sorprendente la magia del *suk*, dove il senso di folla non viene dalla gente, pur numerosa, che lo frequenta ma dalle mercanzie esposte), dove gli uomini nascono per vivere non per morire (altrimenti come resisterebbero alla loro infelicità i tanti storpi, zoppi e sciancati che numerosi stazionano per le piazze e le strade?). Un mondo non dell'avidità, ma della ripetizione in cui l'esaudimento di un desiderio (come quello del mendicante affamato che, al primo soldo ricevuto, corre a comperarsi un *krapfen*) si diffonde come una nube di piacere su tutti, anche su Canetti che allora lì «mi sembra di essere altrove, di avere raggiunto la meta del mio viaggio. Da lì non volevo più andarmene, ci ero già stato centinaia di anni prima, ma lo avevo dimenticato, ed ecco che ora tutto ritornava in me». Che il più gran-

de scrittore mitteleuropeo vivente[1] covasse una così smisurata voglia di sfuggire da sé è forse stupefacente?

Leggere *Fratelli d'Italia* di Alberto Arbasino è un'operazione difficile a causa del carico di angoscia che nasconde. Sì, nasconde: giacché a prima vista appare un romanzo spumeggiante, esilarante, scorrevole. Se infatti *Fratelli* racconta l'Italia degli anni Sessanta attraverso la sua vita intellettuale e culturale, se dunque il tema è serio e grave, il modo di svolgerlo (la scelta stilistica) è quanto mai accattivante: scrittura spezzata, ricorso continuo al dialogo, toni di conversazione, chiacchiera brillante, *mots d'esprit*, finezza, *humour*. Ironia e autoironia, sarcasmo e *understatement*, malizia e intelligenza. Insomma se il tema è grave (il dibattito sul romanzo, la guerra fredda e l'equivoco sociale, il boom e i suoi riflessi nel costume e nella moda, le arretratezze della letteratura, la città, i festival, la musica, il viaggio, ecc.) il linguaggio adoperato è leggero e sprezzante, più attento a ripetere, come Arbasino suggerisce, i movimenti di Mozart che non la durezza di Schönberg. Dunque cosa dovrebbe esserci di più attraente e coinvolgente che la lettura dei *Fratelli d'Italia*? Un monumento di informazioni, di idee e di pensieri; una scuola di educazione; un luogo di rimembranze in cui tornano gli anni migliori della nostra vita, quegli anni Sessanta che hanno trasformato e innovato il nostro paese più di un intero secolo; l'occasione per un esame di coscienza e anche per un po' di nostalgia: perché non ci chiudiamo tutti in casa – lettori e recensori, uomini e donne – a godere di questo prezioso *lascito* per uscirne solo quando lo abbiamo per intero *exploité*?

Non lo facciamo perché *Fratelli d'Italia* è un romanzo tragico e la tragedia è una dimensione con la quale non abbiamo la forza di fare i conti. Non lo facciamo perché noi (lettori di ogni specie) avvertiamo che la sapienza, la maturità,

[1] Elias Canetti è morto il 14 agosto 1994 a Zurigo.

la genialità dei personaggi di Arbasino (Antonio in testa), che hanno letto tutti i libri, visto tutti gli spettacoli, conosciuto ogni esperienza, galleggia su un vuoto assoluto, il vuoto di un paese e forse di un tempo storico che ha perduto ogni identità (vuoi etica che sociale) e da quel vuoto noi (malati di vertigini) ci affrettiamo a ritirarci. I personaggi di Arbasino vivono la consapevolezza di questa tragedia, che toglie loro l'attesa di un destino, e la contrastano moltiplicando le corse, i viaggi, i libri, tenendosi in continuo movimento, forzando oltre ogni dire intelligenza e volontà: il movimento li tiene in equilibrio ma non cancella il vuoto di storia su cui continuano a oscillare.

Il cigno, ultimo romanzo di Vassalli: un apologo la cui forza di trascinamento fantastico è ostacolato dall'essere (quell'apologo) una fotocopia di una situazione fin troppo reale (e nell'attualità patita).

«Non è per amore del barocco che scrivo così... L'uso di un idioma composito mi è derivato dalla tema di perdere qualcosa della dovizia o dell'esattezza o del vigore delle genti parlanti... Ciò che interessa è la potenza, la tensione espressiva, il voltaggio espressivo...»[1]

Lo scrittore Luigi Meneghello lasciò (non ancora scrittore) l'Italia a guerra appena finita e la lasciò perché nel paese in cui era nato «le cose si erano messe male. Si veniva instaurando un regime che consideravo nefasto, e il panorama culturale mi pareva particolarmente deprimente... Ero convinto invece che fuori ci fosse un mondo migliore, migliore non solo di qualche grado ma incomparabilmente».[2]

[1] Carlo Emilio Gadda, *«Per favore, mi lasci nell'ombra». Interviste 1950-1972.*

[2] *Il dispatrio.*

E pur tra conferme e delusioni trovò in Inghilterra quel mondo migliore dove poteva incontrarsi con una cultura che tanto più si esprimeva con semplicità quanto più segreti nascondeva. Che cosa lo infastidiva nella cultura italiana? Di essere stupidamente vanagloriosa. Lo indispettiva quella vocazione di mettersi sulla punta dei piedi per sembrare più alta, di essere esibizionista e parolaia (di vantarsi di ciò che è fin troppo ovvio e di disprezzare quel che non sa). Meneghello racconta che avendo una volta prestato al Direttore del Collegio in cui insegnava un libro di Croce sulla «Storia» se lo vide restituire dopo la lettura con queste parole: «La penso anch'io così... Non ne ho mai dubitato... Sono idee che qui prendiamo per sottintese». Al contrario la cultura inglese (intendendo per cultura tanto la conoscenza che la sua pratica, tanto i saperi che i meriti) «è fondata sul non dire». «Ahimè... non ho mai capito del tutto gli inglesi... capivo circa metà quando mi andava bene... Cosa altro mi avranno detto in tutti questi anni?» *Cultura* per gli inglesi è un processo e dunque è un arrivare. È così che «cambiare idea» se per noi è una vergogna o comunque un segno di poca serietà, per loro «è un privilegio incontestabile della gente di cui vanno fieri».

E poi la loro lingua...! Confrontiamola con la nostra odiosa lingua aulica che si gloria di una «complessità sintattica, che invece è semplicissima confusione di idee, di un lessico peregrino, che è mala copertura del niente da dire». La lingua inglese fa uso di poche parole ma stipate di sensi: «Ma come hanno fatto a ficcare tutto questo in un bonsai?».

Non avevo mai letto *Porci con le ali* di Marco Radice e Lidia Ravera. Mi è capitato di farlo in occasione della ristampa nelle edizioni dell'«Unità». Credo che sia uno dei pochi romanzi degli anni Settanta destinati a durare. E non per il suo valore per così dire sociologico, in quanto immagine di una generazione tra boom (al suo spegnersi) e terrorismo (al suo affacciarsi) come è stato fin qui celebrato. Ma pro-

prio per le sue virtù letterarie, per l'invenzione linguistica, le novità strutturali, la gestione dei personaggi.

Porci con le ali è la storia di Antonia e di Rocco e dei tanti loro compagni che alla metà degli anni Settanta avevano tra i quindici e i vent'anni. Frequentano il liceo e appartengono alla buona borghesia italiana, generalmente informata e sufficientemente benestante. Sanno che esistono Freud e Marx – la rivoluzione e il sesso – e decidono di farne esperienza (partecipando alle manifestazioni di piazza e abbandonandosi ad *exploit* erotici che quando non consistono – come quasi sempre accade – in atti masturbatori sperimentano arditi e disinvolti congiungimenti). Cos'altro? Tutto quello che potete immaginare a partire da queste premesse.

Ma ciò che caratterizza questi (giovani) personaggi è la consapevolezza della loro fatuità. L'allegria con cui vivono il loro fallimento. La determinazione con cui scontano la provvisorietà. Il loro linguaggio non è il loro: lo ricavano dai graffiti di cui sono coperti i muri (i cessi?) della città, dai titoli che sporcano le prime pagine dei giornali, dalle parole e dai modi di dire tratti da pensosi libri che non hanno mai letto. Ma diventa il loro per il felice impasto che riescono a farne: anzi diventa una vera e propria lingua efficace e approssimata, innocente e furba, veritiera e ingannevole. I parlanti che la usano trascorrono da un modo di discorso a un altro (dal monologo, alla chiacchiera, al dialogo, allo spunto riflessivo) con la sapienza memore (ma questa è dei due autori) dei racconti giovanili di Joyce o perfino dell'*Ulisse*. E poi Kafka e Musil e, più in piccolo, Arbasino imprestano loro il senso minaccioso del tempo e la leggerezza ironica con cui contrarne l'ineludibile tragedia.

La più grande beffa nei confronti dell'esistenza, di cui vita e morte non sono che accidenti, aleggia nei racconti di Antonio Debenedetti. Contro la letteratura consolatoria Debenedetti è l'artefice di una letteratura sgradevole. Il mondo è un buco nero in cui rotolano uomini e storie. A accompa-

gnarli l'autore mette a disposizione parole brillanti e affilate. Ma sono parole da accompagnamento mortuario. E la loro allegria distruttiva non ha sconti per nessuno: non per il giovane colto e geniale poi terrorista poi pentito e oggi omosessuale e spacciatore di droga; non per il bambino puzzolente che minaccia gli equilibri del mondo perché «fa la cacchetta impastata d'oro»; non per la sposa di guerra che sogna il marito al fronte col volto del giovane muscoloso che ha appena incontrato sulla spiaggia. Tutti vengono portati per mano, una mano materna, verso la rovina, la vergogna, la volgarità. Tutti da Debenedetti, che gongola.

Giuseppe Conte patisce la povertà di prospettive di cui la realtà è prigioniera e, per difendersene, la sottopone a un intenso processo di poetizzazione che tuttavia il lettore avverte come un intervento di abbellimento dall'esterno, stucchevole e fastidioso.[1] La poesia non è un cosmetico che fa di una creatura brutta una bella, di un basso desiderio un alto sentire, di un angolo buio uno sprazzo di luce. Il sublime è un vuoto retorico quando si eleva a coprire la miseria delle cose. L'infinito che ci appartiene è quello che dà forza al finito delle nostre esperienze non l'altro che queste esperienze umilia e seppellisce. Insomma, caro Conte, il sacro non cercarlo in cielo ma annegando nella vita che ti è capitata.

Giorgio Maggiolini è un presuntuoso perché è convinto di aver scritto con *Scolasticon* il *Satyricon* di fine Millenovecento. L'indubbia presunzione tuttavia si accompagna a un reale talento, una *vis* denigratoria e demolitrice di rara ferocia e efficacia.

[1] Il riferimento è a *Fedeli d'amore*.

A leggere le storie delle nonne Angela e Xenia, del padre Emilio e della mamma Loletta, degli zii Enrico e Enzo,[1] il lettore viene rapito in un sogno nostalgico per una età appartenente a un passato vicino in cui i figli venivano educati con la severità giustificata dagli alti fini cui erano destinati, in cui le ragioni pubbliche erano più forti di quelle private; in cui il dovere verso il partito veniva prima di quello verso la famiglia; in cui il rigore e la coerenza vincevano sulla comprensione e la tolleranza; in cui i rapporti di amicizia e gli affetti tra coniugi venivano cementati dall'altezza degli obiettivi che insieme perseguivano; in cui si affrontavano sacrifici e sofferenze con allegria.

Certo il sogno nostalgico si spegne di fronte alla constatazione che questa dedizione senza resti, questo rigore al limite della ferocia erano dedicati a cause che la Storia ha irrimediabilmente condannato. Certo si spegne, ma non del tutto anzi inclina a riaccendersi quando un più di riflessione convince che l'adesione anche cieca al comunismo del protagonista del romanzo di Clara era il frutto di una passione intellettuale che si nutriva di complesse letture e di propositi marcati da un forte grado di eticità. Erano il frutto di illusioni vitali. Ciò che non poteva dirsi per i devoti del nazismo e del fascismo cui aderivano spinti dalla seduzione del potere e della violenza.

Contesto a Fulvio Abbate (*Una rivoluzione borghese in Sicilia*) il convincimento che la Sicilia per liberarsi dei mali che oggi l'affliggono deve obbligatoriamente passare per la rivoluzione borghese - che è una svolta storica appartenente a altri (e piuttosto antichi) tempi. La Storia non è una scala fissa per cui tutti quelli che vogliono percorrerla devono fare uno dopo l'altro gli stessi gradini. La Sicilia, se pur la più infelice, è anche la più europea delle regioni d'Italia co-

[1] Sono i nomi di alcuni dei protagonisti del *Giuoco dei regni* di Clara Sereni.

me testimoniano i suoi grandi autori, così libertini e spregiudicati e insieme così devoti a regole e cerimoniali, così trasgressivi e insieme così legati alla tradizione. Non immiseriamoli sospettando che i loro concittadini siano ancora in attesa della rivoluzione borghese.

«Crisi del romanzo? Ma no: crisi profonda della libertà di vivere», scrive Philippe Sollers in uno degli ultimi numeri[1] di «Le Monde des Livres», dove affronta il tema dei libertini del Settecento in implicito confronto con gli scrittori di oggi. I libertini del Settecento erano capaci di dire no ai maestri, ai padri, ai mariti; gli scrittori di oggi non sanno ribellarsi nemmeno a se stessi: all'azzardo preferendo la certezza dei loro poveri sentimenti e pensieri qualunque.

«C'è una differenza evidentissima tra Charlot e gli altri uomini. Tutti gli uomini ridono dei pesci rossi. Charlot invece piange sui pesci rossi.»[2]

È la nostalgia per il romanzo dell'Ottocento che mi fa amare *Uomini ex* di Giuseppe Fiori. Gli uomini ex sono un gruppo di comunisti, in genere emiliani (ma non solo), che nel 1946 ripararono in Cecoslovacchia per sfuggire alla giustizia italiana che li aveva (o li avrebbe) condannati a pene (anche pesantissime) per colpe di cui ancora oggi si discute. A Praga vivevano in clandestinità sotto falso nome, con l'impegno di non svelare la propria identità nemmeno al compagno di stanza e l'impossibilità di comunicare con i propri familiari in Italia come anche di fraternizzare con la gente del luogo. Lavoravano a Radio Praga di dove trasmettevano un radiogiornale (*Oggi in Italia*) diretto ai connazionali

[1] *Liberté du roman*, in «Le Monde des Livres», 26 marzo 1993.
[2] García Lorca, *Amanti assassinati da una pernice*.

rimasti in patria ai quali intendevano fornire una sorta di controinformazione rispetto ai radiogiornali di regime organizzati dalla RAI. Il vivere come distaccati dalla realtà (non solo delle proprie origini), l'abitare in una sorta di vuoto umano e storico facilitò in loro la cultura di virtù antiche (che la modernità ha fortemente messo in crisi) dalla solidarietà e, più in genere, la fede cieca nei rapporti umani e familiari, all'amor di patria, alla passione civile, al disinteresse personale, alla capacità di sacrificio, alla disponibilità, alla comprensione rispetto alla quale l'unico limite era il loro convincimento (questo indiscutibile) che il comunismo coincidesse con la possibilità di un mondo più giusto e umano. Erano dunque come dei sopravvissuti di altre età ma non fantasmi e certo uomini vivi, condannati a giornate faticose, esposti a disavventure sempre inattese e, nel contempo, pronti a slanci generosi; coinvolti in destini che non possono controllare e, nel contempo, convinti di partecipare a una prospettiva palingenetica per cui valeva la pena di accettare la propria inesistenza (o esistenza ex). Dunque figure di sopravvissuti che, messi al centro di *Uomini ex*, rinnovano la tradizione, oramai perduta, del romanzo abitato da personaggi a tutto tondo, positivi anche quando incorrono in comportamenti condannabili, grandi nelle colpe come nei meriti, capaci di parole schiette il cui senso sta tutto nella loro lettera, insomma del romanzo di eroi che noi abbiamo amato nella narrativa ottocentesca. Così *Uomini ex* mi conferma in un'intuizione che già avevo avuto leggendo *La notte della cometa* di Sebastiano Vassalli e cioè che una delle poche possibilità di tornare oggi al *romanzo di fatti* (di restituire narratività al romanzo) è di mettervi al centro un grande personaggio realmente esistito, di ieri. Per Vassalli è bastato il poeta Campana, per Fiori i fuggiaschi del 1946.

Entrare in un racconto di Sandra Petrignani[1] è come far visita a una casa di spiriti: tutto è apparentemente immobile

[1] Il riferimento è a *Poche storie*.

eppure tutto vacilla. Dietro la normalità senti in agguato il disordine e la morte.

Eccesso di zelo di Domenico Starnone è scritto in una lingua decisamente realistica, mentre la sua struttura rispetta uno sviluppo coerentemente logico. Solo che i personaggi più che parlare sembrano guardarsi parlare: più che agire sembrano assistere alle loro azioni. Tra il loro essere e l'espressione del loro essere interviene come una pausa, una sorta di rallentamento, un tempo morto come tra un evento e il suo accadere. Nell'attraversare questa pausa, questo spazio impercettibile e pur presente, questa sospensione allarmata, le parole e i gesti dei personaggi si caricano di un'ambiguità, si arricchiscono di un'incertezza che comunica al lettore il dubbio sulla loro realtà. Dietro la compiutezza dei propositi che denunciano e delle azioni che compiono fanno balenare un effetto di «deriva» e di divertito smarrimento.

Al centro della *Tempesta* di Emilio Tadini, nel ruolo di protagonista sommo, c'è un matto filosofante, Prospero, che almeno per il nome ripete un eroe shakespeariano. È un ex venditore di stracci che, abbandonato dalla figlia drogata e poi dalla moglie seguace di un guru indiano, rimane con la sua solitudine con cui decide di fare i conti. Ma come? La sua solitudine è il suo destino perduto, è la bruttura della città in cui vive (Milano), è la vita sacrificata, è la sconfitta di Dio. Che cosa può fare allora se non trincerarsi nella propria casa trasformandola in una sorta di arca di Noè in cui raccoglie (e mette a riparo) i segni della vita (quella almeno che lui conosce)? In giardino un cane alla catena, una vasca di pesci moribondi, una voliera di uccelli zoppi, un'aiuola di fiori polverosi; poi in una stanza alcune balle di stracci, in un'altra le fotografie della figlia drogata, in cantina i vestiti della moglie fuggita; in terrazza lo scorrere del tempo e un aereo che sempre alla stessa ora l'attraversa. Ma

quando la polizia assedia la casa-arca, per dar seguito a un ordine di sfratto, Prospero si arma di un fucile e scende in guerra contro gli assedianti che minacciano il suo ultimo tentativo di sopravvivenza (di resistenza alla morte) - di sopravvivenza più che della sua persona, della vita stessa, del senso, della coscienza, della memoria, dell'amore. Dell'intero genere umano. Senonché la sua lucidità delirante, snocciolata a beneficio di un giornalista chiamato a testimone, a un certo punto si incrina: l'evidenza (irrimediabilmente mediocre) che i segni di vita che ha messo a riparo nella casa-arca non sono altro che fantasmi impegnati a celebrare «una perversa agonia di gruppo» lo induce a arrendersi: volge il fucile verso se stesso e si uccide. Cosa rimane di Prospero? Una scelta di non accettazione stimolantemente ruvida ma insopportabilmente alta. E cosa rimane del romanzo? Una serie di bozzetti funerei (una sorta di pop-art mortuaria) costretti a difendere la loro aspra efficacia dal poeticismo filosofeggiante in cui rischiano di annegare.

Matilde è un romanzo puntigliosamente (anzi provocatoriamente) tradizionale: perché allora la scelta di raccontarlo in una sola frase, smentendo così clamorosamente le regole del giuoco? Ha ragione Giovanni Mariotti quando afferma che la sua scelta non è un cedimento alla seduzione dell'avanguardia che «quando elimina i punti e virgola è per riprodurre il carattere informe della realtà». Infatti, non c'è nulla di informe in *Matilde* ma anche non c'è nulla di rigidamente ordinato. L'ordine logico, propiziato dai segni di interpunzione, isola in tanti frammenti lo scorrere dei pensieri e dei sentimenti compromettendo (volendolo regolare) l'unità (e dunque l'intensità) dell'emozione. Così Mariotti fa cadere i punti e virgola e provoca una inondazione sintattico-lessicale che invade l'intero campo espressivo rendendo possibile la compresenza di situazioni, tempi e luoghi diversi. Passato, presente e futuro convivono nella stessa stanza dove confluiscono anche città diverse e paesaggi lontani e si incontrano

ceti e condizioni sociali opposti e distanti: e lì tutto si impasta, si intreccia e lievita e diventa carne: la carne della Storia.

Laura Pariani[1] mette in piedi i suoi personaggi, come fosse uno scultore. Sceglie lo spazio particolare in cui farli crescere come fossero prodotti della terra, ciascuno dei quali ha un proprio luogo in cui nascere; li combina e intreccia secondo rapporti suggeriti dalla necessità più che dalla convenienza (rapporti più spesso di scontro e certo brutali); dà loro una parola forte e efficace. I poveri della Pariani parlano una lingua cruda e essenziale. Una lingua continuamente interrotta da espressioni dialettali alle quali è assegnato il compito di segnare e marcare la verità dei parlanti. Il dialetto è quello della bassa Lombardia: un dialetto che ha l'odore troppo intenso delle terre superconcimate della pianura padana e il colore cupo e sporco del cielo di Milano. La Pariani non nasconde i suoi debiti verso il grande Porta: è lui che le ha insegnato che la scrittura prima che dire è dar corpo alle cose.

La parola di Elisabetta Rasy[2] si sviluppa arretrando, va avanti tornando indietro: è come quando si è in treno (nei treni di una volta) e, a causa del movimento lento e ripetitivo, «si ha l'impressione di andare verso se stessi piuttosto che verso gli altri, in nessun luogo piuttosto che in un altro luogo». La parola della Rasy è inutile, fastosa, vitale: certo corre «dal niente al niente», ma consuma una quantità di chilometri, tutti quelli che contornano la deriva dell'esistenza e i suoi incongrui smarrimenti.

Nanni Balestrini ci offre ancora un romanzo[3] linguistico, questa volta ci racconta la lingua di un gruppo di ultrà milanisti che di domenica in domenica, fedelmente, seguono

[1] Il riferimento è a *Di corno e d'oro*.
[2] Il riferimento è a *Mezzi di trasporto*.
[3] *I furiosi*.

le sfide della squadra del cuore. In realtà seguono le sfide della propria rabbia, ingaggiano scontri con le fazioni opposte, montano avventure granghignolesche rispetto alle quali il calcio (la partita) è solo la quinta di sfondo. Sono gli attori di una commedia violenta nella quale più che recitare le parole della loro protesta sociale provano (e mettono in scena) il linguaggio che più li riconosce e fa fede della loro pur dolorosa realtà. Sono gli eroi di una pur insensata *Iliade*. Balestrini è l'aedo e il testimone del loro canto epico.

Forte è la sensazione di considerare *Il cardillo addolorato* di Anna Maria Ortese il migliore romanzo dell'anno[1] e uno dei pochi (pochissimi) libri della letteratura italiana contemporanea destinato a sopravvivere. Ma è qui che comincia il difficile. Dei grandi libri non è facile parlare: sfuggono a ogni presa perché ogni presa consentono. Sono misteriosi e contraddittori; smentiscono nella pagina successiva quello che hanno affermato la pagina prima; spiazzano le attese suscitando nel lettore emozioni e sentimenti sempre imprevisti (e imprevedibili); trascurano coincidenze e coerenze indulgendo a scambiare i giorni con gli anni e gli anni con i secoli; garantiscono ai morti un posto importante nelle decisioni dei vivi; assicurano la stessa credibilità ai corpi e alle ombre, la stessa legittimità agli accadimenti e alle fantasie, la stessa autenticità alle verità e alle bugie. Sono un libro di storia, un trattato di filosofia, una favola: un inutile divertimento e una tragica profezia. I grandi romanzi sono tutto questo. O, meglio, tutto questo è *Il cardillo addolorato*.

«A distanza di quattro decenni, e in occasione di una sua nuova edizione, mi domando se il *Mare* è stato davvero un libro "contro" Napoli, e dove ho sbagliato, se ho sbagliato, nello scriverlo, e in che modo, oggi, andrebbe letto.

[1] Esce nel 1993.

La prima considerazione che mi si presenta è sulla scrittura del libro. Pochi riescono a comprendere come nella *scrittura* si trovi la sola chiave di lettura di un testo, e la traccia di una sua eventuale verità.

«Ebbene, la scrittura del *Mare* ha un che di esaltato, di febbrile, tende ai toni alti, dà nell'allucinato: e quasi in ogni punto della pagina presenta, pur nel suo rigore, un che di "troppo": sono palesi in essa tutti i segni di una autentica "nevrosi".

«Quella "nevrosi" era la mia. E da dove avesse origine sarebbe troppo lungo e impossibile dire; ma poiché una origine, seppure confusa, è giusto indicarla, indicherò la più incredibile e meno atta all'indulgenza dei "politici" (che furono, direi, i miei soli critici e contestatori): quella origine, e perfino ascendenza della mia nevrosi, aveva un solo nome: metafisica.»[1]

Baricco ha ragione: in Italia non vi sono narratori; vi è soltanto qualche scrittore (anche di grande personalità e talento). Non vi sono perché non vi possono essere: manca un *mondo* da raccontare e la lingua con cui farlo. La lingua italiana è ricca, colta e lussuriosa; non ha l'agilità di cogliere i fatti e quando ci prova li schiaccia e nasconde. Nel migliore dei casi sa celebrare se stessa; nel peggiore si aggira tra il cicaleccio e la menzogna. Perché non viene mai in mente a nessuno di riconoscere che la letteratura italiana non conosce la tradizione del romanzo che invece ha caratterizzato altre letterature (dalla inglese, alla francese, alla russa)? Il nostro Ottocento, che è il secolo del romanzo, è stato un povero e triste secolo che non offriva nulla (o quasi nulla) alla voracità della scrittura narrativa. Sì, perché la scrittura narrativa – al contrario della scrittura poetica più disposta a far da sé – è estroversa e vorace e se non gli metti sotto i denti cibi solidi (e concretamente oggettivi) tende a gon-

[1] Dalla prefazione a cura della stessa autrice per la ristampa di *Il mare non bagna Napoli*.

fiarsi d'aria, a diventare bolsa, inerte, pesante. Perché non viene mai in mente a nessuno di riconoscere che l'Italia ha finito di essere un paese moderno (ha perduto la sua *leadership* politica, storica e culturale) nel lontano Cinquecento quando sono saliti alla ribalta (e una nuova modernità hanno proposto) altri popoli, paesi e nazioni? E il romanzo è il genere letterario della nuova modernità, dell'Europa post-cinquecentesca in cui l'Italia ha giuocato un ruolo più che trascurabile. Che cosa infatti poteva opporre il nostro paese all'epopea mercantile dell'Inghilterra vittoriana, all'eroismo borghese della Francia napoleonica, alla *santità* dolorosa della Russia degli Zar? Non altro che la sua povera farsa risorgimentale fatta di ingenuo patriottismo e vergognosi affari. Un inganno storico, un idealismo perverso, una dedizione delusa. Dunque in Italia non vi sono né i fatti né la lingua per alimentare una propria autorevole tradizione narrativa. Certo vi sono due grandi eccezioni che aprono e chiudono il lungo intervallo della nostra assenza. *I promessi sposi* e *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, l'uno un romanzo di formazione... l'altro di fine partita. Il primo che ha per protagonista l'italiano che si ribella, l'altro l'italiano morente. Manzoni e Gadda, non per caso entrambi milanesi, sono stati e sono l'unica presenza dell'Italia nell'Europa del romanzo.

Di scrittori come Tabucchi abbiamo ancora bisogno e, più in generale, di autori che, come lui, lavorino essenzialmente sul linguaggio, di esso tenendo ferma (e coltivando) una idea autoreferenziale e non rappresentativa. Il linguaggio referenziale, che è proprio del romanzo ottocentesco, oggi è pratica possibile solo in America e più marcatamente tra gli americani della costa del Pacifico dove, secondo Braudel, la Storia si è spostata.

Non sono d'accordo con chi, come Giancarlo Roscioni, tende a vedere nel *non finito* gaddiano[1] l'«effetto della stanchezza

[1] Tanto *La cognizione* che *Quer pasticciaccio* mancano di una conclusione.

dell'autore», che sarebbe come rimasto ingabbiato nella ragnatela della sua intricata (e prelibatissima) retorica. La spiegazione ci pare troppo ovvia per essere convincente e soprattutto non si concilia con il concetto di provvisorietà del reale che lo stesso Roscioni pone alla base delle convinzioni filosofiche del Nostro e della sua attività letteraria. Più convincenti, perché più intricate nelle profonde ragioni della scrittura di Gadda, le motivazioni portate da Gianfranco Contini, del quale vale la pena di riportare per esteso il pensiero: «L'incompiutezza anche della *Cognizione*, come già o ancora del *Pasticciaccio*, e la condizione dell'*Adalgisa* e di altre raccolte, composte di finitissimi disegni e cartoni per insieme non eseguiti, avrà certo un significato propriamente letterario, compendiabile nella definizione di frammento narrativo. Qui converge tuttavia allo stesso fine una casuale pressoché biologica, quasi un istinto di legittima difesa. La *Signora* (il riferimento è alla Signora della Cognizione – n.d.r.) è, nella sua posizione più sua, un'ombra grama o scura, un grumo dolente, una figura in negativo; procedere oltre non avrebbe solo contraddetto al potente solipsismo che garantisce la vitalità dell'autore: una lucida e cosciente discesa alle Madri avrebbe forse condotto il pellegrino alla suprema rivelazione intellettuale, ormai esente da malizia, che connota i Dante e i Proust, non saprei dire se i Musil, ma intanto avrebbe comunque fatto saltare la precaria ma rassicurante paratia della nevrosi».

«Lo so anch'io che a passare da canale a canale l'impressione è di un'unica minestra: e so anche che i casi della vita sono stretti da una necessità che non li lascia variare più di tanto: ma è in quel piccolo scarto che sta il segreto, la scintilla che mette in moto la macchina delle conseguenze, per cui le differenze poi diventano notevoli, grandi, grandissime e addirittura infinite.»[1]

[1] Italo Calvino, *Prima che tu dica pronto*.

Moravia, nel misero panorama della nostra narrativa, è scrittore degno di grande rispetto. I migliori risultati li coglie come ritrattista e viaggiatore. Nel taglio dei personaggi è essenziale e minuzioso, incisivo e *soft*, secco e affabile; dipinge in bianco e nero, ma non ti fa desiderare il colore come i grandi film di una volta. Le descrizioni (tanto che si tratti di ambienti naturali che sociali) scoprono sempre quel che tu non vedi e lo fanno con autorità e senza iattanza. Moravia è un imbattibile *voyeur*: grande quando si limita a guardare, lo è meno, anzi è in difficoltà, quando decide di movimentare lo spettacolo della realtà: qui scade in intrecci improbabili e si avventura in sviluppi artificiosi e avventati.

Questo è Moravia: un grande scrittore di libri che non ha scritto e di cui troviamo squarci nei libri che ha scritto.

A Gene Gnocchi il grottesco non serve per costruire maschere caricaturali, pur se efficaci, ma per cambiare il nome alle cose (per dare alle cose nomi più propri e significativi). Così la miseria (e il suo corteo di impotenza e di umiliazione) prende il nome di desiderio omicida, la solidarietà quello di complicità con i trasgressori, il viaggio quello di fuga dai creditori, la famiglia quello di «aiuto dei sentimenti», gli uffici comunali quello di luoghi di persecuzione, la televisione quello di realtà surrogata. Si tratta dunque di un grottesco per così dire freddo, che preferisce al segno forte l'uso di toni discorsivi e più ammiccanti. Con un pericolo, che in verità non so quanto Gnocchi sia riuscito a evitare; il pericolo di scadere nella battuta facile, nella trovata brillante. Comunque *Stati di famiglia* è un racconto interessante ma non trascinante, né inquietante. Buster Keaton c'entra poco; semmai ha funzionato un lontano ricordo del Gadda de *La cognizione del dolore*.

Alberto Savinio o il piacere della letteratura. Quanti sono gli scrittori di questo secolo (che sta morendo) le cui opere sono capaci

di mettere di buon umore i lettori? Certamente pochissimi e tra questi, non vi è dubbio, Alberto Savinio. Scrittore lucido e scanzonato, sentenzioso e ironico, elegante e bizzarro, appassionato e lieve. Certo fu uno scrittore futurista ma le arditezze della velocità volse in accensioni grottesche; certo fu uno scrittore rondista ma alla prosa delle belle parole oppose quella delle allucinazioni mitologiche; certo fu uno scrittore surrealista ma la fitta vegetazione onirica trasformò in un delizioso giardino. Come faceva a indossare abiti di taglio così diverso senza contraddirsi, anzi conservando una fisionomia così sua, così riconoscibile, unica, marcata?

È che non confondeva gli stili con le ideologie, le poetiche con le precettistiche, le scelte con i doveri. Per Savinio le trovate dei futuristi, le nostalgie neoclassiche dei rondisti, le derive dei surrealisti rappresentavano ciascuno uno strumento in più per le sue scorribande estetiche, per i suoi viaggi di piacere nei regni dell'intelletto e dell'immaginazione. Le sue avventure di scrittore non rinunciano a nessuna curiosità: riescono a mischiare sogno e realtà, conscio e inconscio, storia e mitologia, favola e cronaca con una naturalezza e facilità che rivelano nell'autore l'assenza di ogni condizionamento e la spregiudicatezza di fronte a ogni divieto. Spregiudicatezza che, tuttavia, non diventa mai oggetto di culto (con conseguenti esaltazioni disordinate): Savinio non rinuncia mai, anche di fronte alla sue scelte più innamorate, a prendere le distanze.

«E se quell'uomo bianco continuava a stare in piedi quantunque morto, è perché nessuno gli aveva insegnato che quando si muore, bisogna coricarsi.»

Gabriele Romagnoli scrive centouno racconti che si sviluppano per così dire a sorpresa, cioè che suggeriscono una aspettativa che poi smentiscono in dirittura di arrivo. In ciascuno dei centouno racconti il protagonista è alle prese con i *suoi conti* ma, appena prima di portarli a termine, una mano misteriosa s'inserisce a mettere l'ultima cifra e la som-

ma finale è pressoché capovolta. Ma allora chi guida la nostra vita? Il caso, il destino, una mente occulta che si serve di noi per i suoi progetti, la maledizione di cui siamo vittime obbligate?

Comolli mi rimprovera di pensare la letteratura come una istituzione assolutamente autonoma e dunque, indifferente a ogni impegno di rappresentazione della realtà. Sullo stesso fronte Cordelli in «Nuovi argomenti» mi ammonisce che se è vero che l'importanza di uno scrittore è decisa più che «dalle cose che dice» «da come le dice», è anche vero che «le cose che dice» non rappresentano un incidente trascurabile. E a dimostrazione di questa sua fin troppo ovvia affermazione mi chiede di riconoscere che «Baudelaire è un poeta che si legge più volentieri di Gautier non perché Gautier non conoscesse il mestiere ma perché Baudelaire, conoscendolo altrettanto bene, aveva da dire cose più importanti». Sono d'accordo che Baudelaire si legge più volentieri di Gautier ma questo accade, contrariamente a quel che pensa Cordelli, perché Baudelaire, conosceva il mestiere (espressione troppo minimizzante) non «altrettanto bene» ma molto «più bene» di Gautier. Qui mestiere sta per possesso della lingua, consapevolezza della sua ricchezza, della varietà dei suoi toni, della molteplicità dei suoi accenti; sta per capacità di usare le parole, sfruttare la loro forza suscitante, dar forza al loro ruolo di scoperta. Ma mi rendo conto che per questa strada (della disquisizione puramente formale) la mia contesa con Comolli o il mio litigio con Cordelli non fanno un passo avanti (verso l'auspicato scioglimento): e allora affrontiamo brutalmente la questione che, ridotta ai minimi termini, è pressappoco questa: in letteratura valgono solo le parole o anche «i contenuti»? E questi ultimi, se valgono, quanto valgono? Rispondo subito che valgono tantissimo e che le parole sono tanto più vere e risonanti quanto più forti i contenuti che le sostengono. Ma cosa sono i contenuti? Sono ciò che si trova al di fuori di noi e da altri plasmato

(o miracolosamente spuntato) si offre alla nostra presa? O non è più vero (meno meccanico) pensare che i contenuti sono la capacità dell'autore di fronteggiare il mondo (la realtà esterna), di diventarne complice e giustiziere, vittima e eroe? I contenuti in letteratura sono il risultato di un trasferimento, mediante rappresentazione, di brani di realtà esterna o non piuttosto, se di trasferimento si tratta, il punto finale di un percorso a senso rovesciato, cioè dalla letteratura al mondo esterno, dico un qualcosa, che trova nelle parole della poesia l'unica possibilità di sfuggire alla precarietà della sua esistenza e peribilità dei suoi fini? Ma forse sto volando ancora alto e, per vincere ogni equivoco, devo scendere più a terra. E allora paragonerò l'opera d'arte (un quadro, una poesia, un romanzo) a un grande fuoco in cui le fiamme sono il risultato estetico (e la loro intensità, bagliore e forza di rapimento la misura della grandezza dell'opera) mentre i ciocchi che vengono messi nel braciere i cosiddetti contenuti. Ora tanto più i ciocchi saranno grandi, asciutti, di legno pregiato, tanto più (e tanto più a lungo), produrrano fiamme robuste, alte, durature, luminose. Importante tuttavia è che i ciocchi brucino e non rimangano, per difetto di accensione, semispenti nel braciere. Per convincerci prendiamo due esempi alti: *Guernica* di Picasso e *Le zolfatare* di Guttuso. L'uno e l'altro utilizzano contenuti forti: l'orrore per la guerra, l'uno; la pietà (e lo sdegno) per le condizioni del lavoro in miniera, l'altro. Ma che differenza! *Guernica* è un urlo, una ferita per chi vede, un'allucinazione straziante, il sogno dell'inferno. *Le zolfatare* un'illustrazione a colori forti e, semmai, decorativamente interessanti. Un esempio scelto in letteratura? Prendiamo il più illustre: Moravia. I romanzi di Moravia sono altamente problematici e affrontano generosamente e a viso aperto i grandi temi dell'esistenza contemporanea: sono dunque ricchi di contenuto, che più ricchi non si può. Ma quei ciocchi non bruciano, sono umidi, e perlopiù fanno fumo (che col suo sapore acre disturba gli occhi e la gola) e anche quando bruciano, forse perché

Scansione a cura di Natjus, Ladri di Biblioteche

raccolti frettolosamente e mal disposti nel braciere, fanno piccole fiamme, che non riscaldano, e poi si spengono. I romanzi di Moravia mi paiono altrettanti fuochi semibruciati (e la cosa tanto più vale per tutti i nostri moraviani, Cordelli in testa).

Estendendo la metafora all'analisi degli scrittori più giovani (e qui vengo a Comolli) si può arrivare a risultati interessanti. Si può scoprire per esempio che, prendendo a pretesto il grande disordine che caratterizza il mondo contemporaneo, «che non sappiamo più bene fino a che punto sia reale o virtuale», Comolli (e più in generale i giovani narratori) non trovano di meglio che affondare le mani nel sacco del quotidiano e afferrare tutto ciò che gli capita (capita loro) tra le dita: in genere materiali appartenenti all'attualità cronachistico-politica. Ma questi materiali, come afferma Pontiggia, a causa del supersfruttamento subito a opera dei media, non consentono al narratore di «cadere nell'equivoco fecondo di sempre: credere di raccontare le storie per lasciarsi poi impadronire dalla propria visionarietà». In altre parole sono materiali ignifughi. Così vengono disposti anche con qualche sapienza nel braciere ma, poiché non possono bruciare, si arrossano di lingue di fuoco simulate alla stessa maniera di quei camini sempre accesi (grazie a una lampadina nascosta tra i tronchetti di legno) che troviamo nei supermercati dell'arredamento. È pensando a queste fiamme false che ho parlato di lingua di plastica.

I libri di memorie si scrivono o per parlare di sé o per parlare degli altri. Quando parlano di *sé* interessano il solo autore. Quando parlano degli altri (di altro) interessano anche il lettore.

Bagheria di Dacia Maraini si barcamena tra questi due corni. Ha pagine di forte impatto quando il ricordo funziona come un *passepartout* per entrare in territori vietati; e pagine più scontate quando il ricordo si esaurisce nell'ambito di uno stretto autobiografismo.

Il racconto ha un'apertura superba con l'arrivo a Bagheria, nell'estate del 1947, dell'intera famiglia Maraini dal lontano Giappone dove per gli ultimi due anni di guerra ha patito il campo di concentramento. La carrozza fatiscente che trasporta la famiglia dal porto di Palermo a villa Valguarnera a Bagheria, quel cavallo «dalle costole visibili sul dorso», che dice «no alla salita che aveva davanti, no all'asfalto che cedeva sotto gli zoccoli, ammollito dal sole, no all'afa, alla polvere, alla fame, alla fatica» (la famiglia che accompagna a piedi la carrozza fino al termine della salita); quel mare alla sinistra, «corpo materno e sfuggente, maligno e gentile»; il fico gigantesco («da cui pendevano sacchetti grinzosi, imbiancati dalla polvere» così grandi che sembrano sbarrare la strada); quelle ville superbe con gli occhi ciechi delle finestre; il silenzio rumoroso dell'estate; le voci stupite dei bambini; la miseria della strada e delle botteghe, vittime prima che della guerra dell'indigenza di sempre; l'arrivo alla villa e l'accoglienza fredda della nonna Sonia: tutto questo fa vivere davanti agli occhi del lettore una grandiosa realtà che questi avverte immutabile nella sua fragilità, implacabile pur se indifesa, immortale pur se destinata a morire.

E qui è come se il racconto finisse dando l'impressione (in queste prime sessantanove pagine) di avere già detto tutto. Ma il racconto non finisce: a finire è il consenso del lettore, il quale a partire da pagina settanta se da un lato si vede offrire (si fa per dire) la ricostruzione della genealogia dell'autrice dall'altro viene chiamato a assistere allo sdegno del suo cuore democratico e civile. Lo sdegno per le gravi ferite che l'abusivismo edilizio, con la complicità delle autorità locali, ha inferto alla maestà del paesaggio di Bagheria. «Mi vergognavo di appartenere, per parte di madre, a una famiglia così antica e nobile. Non veniva proprio da loro, da quelle grandi famiglie avide, ipocrite, rapaci, gran parte del male dell'isola?» Certo è così: ma l'ovvietà della considerazione non doveva convincere l'autrice a tenersene lontana

limitandosi a sfiorarla? Chiosare un ricordo è come trasportarlo nelle nostre beghe del presente e farlo morire. Non è meglio odorarlo nel luogo dove ha messo radici e guidati dal suo profumo esporci allo stupore di ciò che ci fa scoprire? (Così faceva Proust.)

La giovane narrativa italiana di cui Comolli vanta «l'italiano attualissimo e curatissimo», non conosce della lingua che il suo valore d'uso. Quella della giovane narrativa è una lingua media o di servizio, lontana dalla vivacità dei dialetti o dalla complessità dell'italiano letterario, una lingua più o meno di tutti, internazionale come la Coca Cola e buona per le licitazioni al minuto, alla cui edificazione ha dato la mano decisiva l'ultimo cinquantennio di televisione. Una lingua distribuita alla Standa, dove per pochi soldi tutti possono rifornirsi di tutto. È una lingua che omogeneizza (e fa giustizia delle differenze): che è come dire che mentre dà a tutti la possibilità di parlare, impedisce a tutti quella di esprimersi. E questa lingua Comolli definisce «lieta e colma di splendore». Sì, forse lieta ma di non significare nulla.

Sconsiglierei la lettura del romanzo alle donne brutte perché temo che volendo imitare gli *exploits* della protagonista rimarrebbero deluse (mal gliene incoglierebbe). E questo perché *La bruttina stagionata* è un romanzo e non una guida per l'uso. È il disegno di un percorso intellettuale, la radiografia di un sogno dell'anima che è tanto più credibile e seducente quanto più povero di indicazioni pratiche. Le opere riuscite non suggeriscono imitazioni o consolazioni ma emozioni (scosse di vitalità) e inquietudini.

Carmen Covito è una brava scrittrice. Non inganna con l'esperienza e la furbizia ma convince con l'autorità e il talento. A dire il vero io ero un po' sospettoso: diffido delle affermazioni che cercano di imporsi rovesciando il buon senso

(il senso comune) e così poteva apparire a prima vista l'assunto dell'autrice riassumibile nello slogan: brutto è bello. Ma non ho impiegato molto a accorgermi che dovevo rinunciare ai sospetti e che la Covito non stava prendendomi al laccio.

Avere scritto sotto voce un libro gridato è il merito maggiore che riconosciamo all'autrice: un merito che (a dar retta alla biografia) si è conquistato con decenni di letture, di viaggi e di esperienze. L'augurio è che non disperda troppo presto il capitale accumulato, magari precipitandosi a scrivere un secondo romanzo.

La compagnia dei celestini è una lettura molto godibile. Così non accadeva nei precedenti romanzi di Benni, in cui l'impazienza rabbiosa e graffiante dell'autore era come chiusa in un risentimento cupo e sembrava il risultato di un conto troppo privato tra l'autore e la realtà. Ma *La compagnia dei celestini* è anche una messa in scena disperata e affliggente dello stato disgregato e degenerato in cui si presenta l'attualità politica, culturale e di costume di Gladonia (metafora del paese in cui oggi abitiamo). Una messa in scena aspra, irriverente, crudele, impietosa ma anche ariosa, trascinante e allegra.

Benni adopera il linguaggio come una gomma per cancellare sfregata con tanta insistenza da lasciare un buco là dove prima era la parola. Un linguaggio a alto effetto deflagrante che smaschera e incenerisce tutto ciò che colpisce (che nomina) e brucia anche il foglio (la pagina) che quei nomi esibisce. A quasi cento anni dall'*Incendiario* di Palazzeschi, Benni consapevole e memore, ripete, a nostro vantaggio e piacere, gli *exploits* e le fantasmagorie del piromane.

Si dice che i comici di oggi sono tristi e noiosi. Infatti ciò di cui devono ridere (e far ridere) ha superato ogni limite di credibilità e contiene in sé tutte le deformazioni cui il co-

mico si affida per provocare quel *sentimento del contrario* che è alla base del ridere. Ad esempio, quando la televisione propone Gigi Marzullo quale grande intervistatore, confessore laico addetto a schiudere lo scrigno interiore degli italiani eccellenti, è difficile non convenire che non vi è niente di più efficace di ciò che la stessa televisione offre per ridere della televisione (per far ridere sulla televisione). La televisione è nello stesso tempo la sua realtà e la sua caricatura, una proposta di significati e la sua elaborazione comica. È così che Grillo non sa più cosa fare e, per non scivolare verso la farsaccia, sceglie l'insulto e cioè chiama Marzullo (al telefono) e gli dice: stronzo! (e qui varrebbe la pena di fare qualche riflessione sul turpiloquio e chiederci se nell'attuale situazione espressiva alla parolaccia non va riservata una valutazione meno severa di quella per cui le buone maniere la condannano).

Mi vado accorgendo che mi capita di recensire per lo più (o quasi esclusivamente) romanzi (o comunque testi di narrativa) non riusciti, infelici e ciabattoni, mentre resisto (nel senso di sentirmi poco motivato) a occuparmi (e scrivere) di testi ben risolti, per non parlare dei grandi libri e autori. Perché accade? Forse perché, come qualcuno dice, è più facile parlare male e stroncare che parlare bene e riconoscere? È più agevole parlare di un piccolo che di un grande testo? Forse perché sono di cattivo carattere e ho la vocazione al disprezzo? Forse perché è più facile acchiappare gloria con gli insulti che con le lodi? Sì, forse tutto questo è parzialmente vero, ma non è sufficiente a giustificare la tendenza che ho a scegliere sempre (o quasi sempre) libri falliti. Tanto più che la lettura di un brutto romanzo è un castigo che non infliggerei a nessuno, è cosa faticosa e triste: ti deprime e angoscia. E allora le ragioni dobbiamo cercarle altrove.

La critica delle terze pagine dei giornali, quella dei settimanali e delle tavole rotonde - quella insomma in cui io

mi esercito – comprende due tipi di interventi: quelli di critica militante che seguono passo passo le novità librarie, con particolare attenzione agli esordi e opere prime e quelli di critica alta, che comprendono riflessioni sollecitate dall'alta qualità dei testi considerati.

Ecco, è su questi ultimi interventi che mi è capitato di fare qualche pensiero. Mi sono chiesto, e non ho trovato risposta, a quali ragioni di utilità rispondono, ragioni che, al contrario, appaiono affatto evidenti quando il discorso verte sulla natura della critica militante. La critica militante svolge un indubbio ruolo di servizio, che giustifica in quanto, rispetto a questo o a quel testo, in genere di autore alla prima uscita, sa rilevare le eventuali insufficienze, i pericoli incombenti, gli smarrimenti colpevoli, le derive velleitarie o, per altro verso, le intuizioni felici, le direzioni da non abbandonare, le trovate da perfezionare. L'autore non potrà che trarne vantaggio giacché quelle indicazioni, se pur approssimate o addirittura devianti, rappresentano comunque un utile materiale di confronto e di riflessione. Ma a che (e a chi) serve parlare (scrivere) di un grande libro, cioè di un libro che unisce equilibrio e grazia in un *mixed* magico e misterioso? Serve solo a fare letteratura (aggiungere letteratura a letteratura) – qualche volta buona (come nel caso di Giuliani), per lo più cattiva (come nel caso di Citati). I grandi libri, più che l'esercizio della critica, chiedono quello della lettura. E l'esercizio della lettura non si può demandare. Appartiene ai singoli lettori. Leggere significa sentire il peso di un testo, vagabondare tra le sue pagine, scoprendo sempre nuovi percorsi e, ogni volta, emozioni impreviste. Pensieri e emozioni capaci di «cambiare la tua vita»; afferma Steiner, e non sempre in senso benefico. Infatti – è sempre Steiner a parlare – «per i libri accade come per gli esseri umani: li si incontra in maniera diversa a seconda dello stato in cui ci si trova ed è in funzione di queste circostanze così varie che essi (i libri) diventano fonte di arricchimento o pericolosi, interessanti o malefici».

Per Germano Lombardi narrare è «rendere attendibili, vere, delle balle o, se si vuole, in termini più fini e letterari, delle allegorie». A raccontare balle in questo suo ultimo definitivo lavoro, *L'instabile Atlantico*, sono i suoi soliti personaggi, i personaggi che ritornano sempre nell'opera, lunga una decina di volumi, di Germano e cioè Giovanni Zevi, l'avvocato Artan, Mitopulos, i Recanizo, Socrates e soprattutto Enrico (Elias) China. Si ha l'impressione che, sapendo che sarebbe stato l'ultimo lavoro, li abbia come chiamati a raccolta, facendoli apparire uno dietro l'altro come al termine di una recita. Il teatro in cui i personaggi si esibiscono e recitano sono ancora gli scorci riarsi di terre lontane, ancora gli indios del Brasile, come se soltanto in quei luoghi esotici, dove la vita è fatta di generosità disinteressata e di inutili violenze, potessero nascere le parole ambigue di cui la letteratura si nutre. E le balle del pittore Danno, di Clorindo e del greco Mitopulos, di Socrates e del *taxi-driver* Malavoglia parlano di furti e di vessazioni, di viltà e di coraggio, di vita e di morte, intrecciano una sola lunga storia, inconclusa e inconcludente, tinta di giallo e di nero che sono i colori del tempo in cui viviamo. China è il grande occhio di questo tempo, un occhio tanto più acuto quanto più appannato di birra e di malattia, che sa che per vedere bisogna confondere i confini delle cose e astenersi dal giudicare. Qui, ne *L'instabile Atlantico*, China è già morto e, pur tuttavia, ne è ancora il protagonista. Le carte che morendo ha lasciato – in cui ha trascritto ricordi e notato osservazioni e svagati pensieri – vengono abbondantemente lette e consultate nel corso del romanzo da Mitopulos che in quelle carte cerca gli indizi del furto di diamanti su cui sta indagando.

Sono carte straordinarie pur se troppo dense di allusioni e sottintesi. Ma tra i tanti segreti uno non stentiamo a coglierlo e ci conferma nel sospetto che abbiamo sempre avuto e che non possiamo più tenere per noi. China è Germano Lombardi, il suo *alter ego*, lo specchio in cui si riflette. Nello specchio China Germano vede la sua immagine di uomo e di scrittore: di scrittore che sa che «le parole non van-

no cavalcate ma inseguite» e «la responsabilità del loro senso lasciato a chi quelle parole riceve»; di uomo che ha scelto «di stare fuori del palazzo perché ha tentato solo di non essere ingiusto». Perdonami Germano se ho svelato il segreto. Tu, discreto e giusto come sei, non lo avresti mai fatto. Ma è tempo che qualcuno ti risarcisca di quello che non hai avuto.

A Alessandro Baricco, che pure sa che è finito il tempo del romanzo psicologico come del romanzo realistico, piace raccontare storie. Piace scrivere romanzi che, pur lontani dalla pretesa di mettersi in gara con l'anagrafe, celebrino l'uomo e le sue avventure.[1] Così abbandona il «quotidiano» in cui vive e l'attualità dei suoi problemi e si trasferisce lontano davanti alla distesa infinita del mare. Il mare è appunto l'infinito e l'immensità, è la vita, è l'orrore, è la morte. Misurarsi, confrontarsi con il mare è per l'uomo mettere alla prova la grandezza e l'inutilità della sua esistenza. L'invito al confronto è irresistibile. Ecco allora il pittore Plasson che, con le gambe e il cavalletto piantati nel bagnasciuga, giorno dopo giorno, da mane a sera (finché gli arriva l'acqua al petto) guarda fisso il mare ma non riesce a dipingerlo perché non ne vede gli occhi. I suoi quadri, che poi saranno raccolti in collezione, sono altrettante tele bianche qui e lì macchiate da qualche sospetto di colore. Ed ecco la bambina Elisewin che dal mare aspetta la guarigione. E il prof. Bartleboom che, impegnato a scoprire dove comincia il mare, scrive lettere appassionate all'amata che non ha ancora, ma alla quale, quando la incontrerà, consegnerà il cofano che quelle lettere racchiude. E l'ammiraglio Langlais che «continuava con estenuata esattezza a catalogare i plausibili assurdi e le inverosimili verità che gli giungevano da tutti i mari del mondo». E la bellissima Deverià che, fuggendo dall'amante e dai suoi rimorsi, trova nel mare un'orribile morte. E Adams «con lo sguardo dell'animale in caccia» che dal-

[1] *Oceano mare.*

l'oceano ha subito un'insopportabile offesa e all'oceano deve restituirla. E Padre Pluche e il dott. Savigny... e «lo sconosciuto della settima stanza». Tutti personaggi straordinari, a ciascuno dei quali Baricco affida un impossibile segreto impegnandoli a custodirlo gelosamente. Lo stesso impegno lega (e conforta) noi lettori che quel segreto abbiamo ereditato.

Il ritorno di *Con gli occhi chiusi*, mi consente di richiamare l'attenzione su uno scrittore poco letto e soprattutto su un critico trascurato. Lo scrittore è Federigo Tozzi, il critico è Giacomo Debenedetti.

Con gli occhi chiusi è la storia di un *padroncino* che, invaghitosi fin da bambino di una contadina (che lavora nel podere del padre), s'incaponisce ciecamente, pur fattosi giovanotto, in questa passione e non si accorge che intanto la contadina ha fatto carriera: è diventata una prostituta in una *casa* di Firenze. Raccontato così *Con gli occhi chiusi* può apparire un romanzo ottocentesco di stampo naturalistico dove nella convenzionale lotta tra ambiguità e furbizia, verità e bugia, virtù e vizio vince sempre il secondo dei due termini.

In realtà la cecità del protagonista non è frutto della sua ingenuità e dabbenaggine ma del suo modo diverso di vedere il mondo. Della sua incapacità e rifiuto di interpretare gli accadimenti della realtà utilizzando gli strumenti più convenzionali e della logica più corrente. E sta proprio in questa cecità, nell'offesa alla convenzione e rinuncia al senso comune, la novità del romanzo. Ma qui è bene lasciare parlare il grande Debenedetti il quale, celebrando in *Con gli occhi chiusi* il primo romanzo moderno della narrativa italiana, afferma che Tozzi prima di Pirandello e Svevo firma la rottura con la tradizione del naturalismo. «La forza di Tozzi è di dover vivere con gli occhi chiusi; e quindi vedere cose diverse dai modelli, dai tipi di cui il naturalismo ha fatto l'inventario, trovando la casistica e le combinazioni, ormai esauste, ridotte a ripetizioni più o meno meccaniche. Perciò egli è un pioniere ma un pioniere istintivo, inconsape-

vole, che non fa dell'avanguardia programmatica tumultuosa. Il torto dell'avanguardia è di assumere sistematicamente gli atteggiamenti che corrispondono a una nuova situazione. Invece in Federigo Tozzi la nuova situazione è innata, fa parte del suo temperamento.»

«Vi siete mai chiesti», scrive Umberto Saba, «perché l'Italia non ha avuto in tutta la sua storia – da Roma a oggi – una sola vera rivoluzione?» È che «gli italiani non sono parricidi; sono fratricidi (Romolo e Remo, Ferruccio e Maramaldo, Mussolini e i socialisti, Badoglio e Graziani)». Ma «è solo col parricidio (l'uccisione del vecchio) che si inizia una rivoluzione».[1]

Beniamino Joppolo è certamente un autore sperimentale, lontano tanto dalla letteratura del disimpegno degli anni Trenta (ronda e rondisti) che da quella dell'impegno (neorealismo) del decennio successivo. I suoi numi tutelari sono Breton e Camus, nelle cui proposte intellettuali di marca surreale-esistenziale arditamente si avventura. Ma si avventura da provinciale, con foga decisa ma privo di stile. È la maledizione un po' di tutti gli sperimentalisti italiani, di confondere l'ardire con il risultato, le buone intenzioni con il fare, la ricerca di un nuovo ordine con il disordine. Certo sconfinare è importante, ma per scoprire nuovi paesaggi non per cumulare segni indistinti.

Germano Lombardi era uno scrittore che noi apprezzavamo e un uomo che noi invidiavamo. Incontrarlo e vederlo era incontrare e vedere un mondo che pur se esisteva solo nella sua testa (ma anche nel suo cuore) era più vero del mondo in cui camminava. Tanto che Flaiano diceva che se

[1] *Scorciatoie e raccontini.*

gli avessero chiesto di scegliere (in un giuoco che ancor oggi qualche volta si fa) chi avrebbe portato con sé in un'isola deserta, avrebbe indicato senza esitazione Germano Lombardi. Sì, perché «con la sua presenza Germano Lombardi renderebbe l'isola il più abitata possibile. Dopo un po' avremmo i suoi pescatori, le sue trattorie, un paio dei suoi bar, certamente un aeroporto per andarcene. Da un'alba all'altra lo vedremmo arrivare dalla spiaggia con qualcosa da raccontare».

Raccontare per Germano è filare la tela della vita. È anche renderla seducente o, meglio, renderne sopportabile il dolore che contiene. Senza Giovanni Zevi, il signor China o l'avvocato Artan; senza Desirée e Beatrix come altro avrebbe potuto riempire il buco nero dell'esistenza? Senza i suoi personaggi che ritornano in tutti i romanzi, senza i dialoghi sospesi, le intenzioni mancate, i progetti falliti, i desideri dilapidati in cui consumano la loro inutile esistenza come avrebbe Germano potuto far fronte (e trasformare in dono) la disperazione che lo abitava? I suoi personaggi... tanti e straordinari... quelli appena citati e altri ancora, tutti con un nome da favola: il dottor Kai, Napoléon, Colored e Bienvouloir, Soliman Meraviglia e Tiopete, ecc. ecc. Ciascuno manifesta un'esuberanza di identità che contraddice il nulla in cui si agita. È che si tratta di personaggi per così dire sprecati che lasciano il «meglio» fuori di sé, e in sé celebrano l'impotenza e la morte. Con questi personaggi Germano ha abitato tutta la vita, condividendone il piacere di intrecciare favole, la scelta dell'estraneità, lo sguardo acuto, il solletico dello smarrimento, la felicità della perdizione. Soprattutto condividendone il sorriso turbato e la voglia di comprensione tanto più solidale quanto più distante e nascosta.

«Non sempre ce la facciamo a sopportare la vista di questo mondo, e allora...» ci lasciamo raggiungere «dal torpore della

depressione... e questo è il momento... più adatto per leggere Comisso.» Il quale «non è uno dei tanti letterati che giuocano a fare gli arcadi, ma un contadino forzuto e sano, pignolo e avaro, che alla sera, finite le brighe giornaliere, si abbandona all'estro di raccontare». «Risentiva allora il calore della terra vivente come quella di una madre o di una amante e si faceva onnivoro, omnisessuale...»[1]

Va' dove ti porta il cuore ci chiama a un certo rispetto. È un romanzo in forma di lunga lettera che una nonna scrive alla nipote lontana con la quale ha rapporti tutt'altro che facili. In realtà si tratta di una nonna-madre che ha accudito la nipote come una figlia, accogliendola nella propria casa fin dai primi anni di vita, quando la vera madre è morta schiantandosi con la macchina. Sentendosi colpevole di quella morte, la nasconde alla nipote-figlia e le nasconde molte altre verità, convinta che il silenzio reticente, compensato da un eccesso di premure amorose, possa consentirle una crescita più spedita e una vita più serena. Ma così non è: via via che si fa più grandina la nipote concepisce una insopportazione sempre più forte nei riguardi della nonna e a soli diciassette anni abbandona la casa con il pretesto di un viaggio di studio. A questo punto la nonna-madre (che peraltro sente la morte avvicinarsi) si accorge di aver sbagliato e in una lunga lettera, che la nipote potrà leggere al ritorno, confessa (e si pente de) i suoi errori, che consistono soprattutto nell'avere dato ascolto ai suggerimenti opportunistici della ragione piuttosto che ai dettati insopprimibili del cuore. Dunque si tratta di un romanzo di confessione: una storia di anime in contrasto, di litigi interiori, di soggettività dolenti, di strozzature psicologiche, di ingorghi inesplosi: una storia che per la sua stessa natura sfugge a ogni controllo e sembra esposta a ogni arbitrio (non è ancorata

[1] Dalla prefazione di Nico Naldini, a *La terra e i contadini* di Giovanni Comisso.

a nessuna necessità - e dunque limite - di sviluppo). Ma Susanna Tamaro ci pare che riesca a *tenerla* (a assicurarle una certa tenuta). A aiutarla è intanto il linguaggio. Perlopiù netto e pulito: si tiene lontano da toni di troppo facile commozione: è asciutto e spedito tanto che, a lettura finita, ci rimane in mente la sua essenzialità più che la trama di pene che è chiamato a ricamare. E poi anche quelle pene (le pene dei protagonisti) non ci sono così estranee perché collegate a eventi e momenti storici che anche noi abbiamo vissuto e che anche dentro di noi hanno prodotto scosse e devastazioni.

E infine lo stile: frasi brevi e concise, eppure all'interno ampiamente areate e spaziate, grazie all'uso divaricante della punteggiatura. Incline all'espressione di moralità non banali, evita sempre la sentenziosità corriva.

A proposito di *Salmace*. È guardando nel proibito, nel torbido, nell'oscuro che Soldati, come in sintonia con certe ricerche freudiane, crede di poter cogliere le tracce di una verità più autentica e sintonizzarsi con emozioni più intense. E certamente è così: il recupero delle ragioni dell'irrazionale e, più in genere, la scoperta del *male* - come strada di una ricerca più approfondita della condizione umana - è ciò che caratterizza e dà tono alla narrativa giovanile di Soldati e fa di lui un autore legittimamente appartenente ai tempi nuovi. Ma a ben guardare la sua modernità è davvero relativa, la sua novità fortemente timida. In fondo in lui la scoperta del male si risolve nel semplice cambiare di segno alle «storie» da raccontare, che da virtuose che erano si fanno scandalose e immorali. La rivoluzione tocca soltanto la superficie dell'approccio narrativo favorendo il ripetersi di prove che non erano state assenti nemmeno nell'Ottocento francese - vedi Maupassant. Ben altra efficacia aveva la rottura dell'ordine ottocentesco nei veri grandi pilastri della modernità (in Italia Pirandello e Svevo altrove Musil, Kafka e Joyce): in loro la crisi della razionalità non si era limitata a in-

vestire il valore dei comportamenti dei personaggi (che da buoni si fanno cattivi) ma ne aveva colpito la loro (dei personaggi) stessa struttura disordinandone l'unitarietà e sconfiggendone la centralità. In loro nuovi sono i personaggi non i sapori che masticano. Le diete si possono sempre cambiare.

«Uno dei pochi romanzi di cui si possa dire senza scherzi che si svolgono davvero in *Italia oggi*. La storia e la geografia, le tradizioni culturali e la vita di società e di strada, le arti e le *parole* e il paesaggio della Patria, aggrediti nella modernità che ci resta con la passione e il furore degli innamorati nelle grandi epoche, impossessandosi del presente e della realtà con attitudini percettive e operazioni linguistiche e strutturali che vogliono ricuperare l'esperienza e integrarla criticamente con l'espressione. Aprirsi in tutte le direzioni, spalancarsi a ogni possibilità, proliferando anche selvaggiamente, procedendo per sterminato accumulo, disporsi a tutti i significati probabili, senza precludersi nessun genere letterario, inglobando i materiali più eterogenei... il *journal*, lo *scrap-book*, il *bloc-notes*, i *mémoires*, le cartoline, i dizionari, i cataloghi, i *cameos*, i pacchetti di sigarette con dietro scritto un appunto con la penna prestata dal bagnino... divorando chili di *madeleines*... Mimare molte realtà probabili senza capo e tantomeno coda... Calderone, pentolone o piuttosto pinnacolo sempre più instabile per smodato accumulo di sovraccarico, palline colorate sullo zampillo, in uno svolazzio di schegge e frantumi pieni di riflessi; e mentre sta per crollare, più su, su, su...» Ecco, questo è *Fratelli d'Italia*, a dire dello stesso Arbasino. Un romanzo leggero e angosciante, lieto e cupo, comico e tragico, scintillante e nero. È il romanzo del secolo: Arbasino fa i conti in tasca al paese in cui ha vissuto e vive, o forse in tasca a questo secolo che sta volgendo alla fine. E lo fa riprendendo e riscrivendo il romanzo che aveva visto la luce negli anni Sessanta e che di quegli anni era l'immagine.

Arbasino è uno dei pochi o forse l'unico intellettuale europeo dell'Italia di questo ultimo scorcio di secolo; la sua curiosità e i suoi orizzonti scavalcano la cultura da cortile che affligge da sempre il nostro paese. Arbasino è uno scrittore italiano che tuttavia agisce e parla come fosse uno scrittore francese o inglese, dunque piegando la lingua italiana, e più in generale il modo di comportarsi, a modalità estranee e lontane dalle nostre abitudini: di qui la sua unicità e quella diffidenza che il lettore italiano così spesso gli oppone.

Certo lo sforzo di dare movenze europee alla sua condizione di scrittore italiano presenta qualche inconveniente: per esempio appesantisce qui e lì la scrittura soffocandola in un eccesso di sapere. Arbasino lo sa e nel rimettere mano ai *Fratelli* si accorge del danno e spezza la schiena alla frase, passando dalla struttura a monologhi della prima versione a quella a forte dialogo di quest'ultima. L'accorgimento conferisce alla narrazione un ritmo che, se è più incalzante, pur rimane affaticato. Ma se questi gli inconvenienti, maggiori sono le conquiste. Una fra tutte, la capacità di volgere le spalle al romanzo tradizionale (ancora in uso, ahimè, qui da noi), «invecchiato come le pensioni con clientela interessante». Dico la capacità di rifiutare una struttura che comporta che ogni cosa sia al suo posto, «negli scomparti riquadrati»: «qui il *divertissement*, qui l'impegno, qui il *continuum* esistenziale, qui il lirismo dell'innocenza, qui l'insopprimibile sintonia ecc. ecc.» e per contro la scelta di un'impalcatura che esige la «mescolanza di narrazione e riflessione come in Musil, la copresenza di anima e corpo e buffo come in Joyce, l'*étalage* dell'irrilevante, e il dramma sbattuto sul piatto come in Compton-Burnett». All'interno di un'impalcatura così libera Antonio, Jean-Claude, Klaus, Enrico, Desideria e i mille altri personaggi e presenze della commedia arbasinesca si muovono con notevole agilità, anzi sono sempre in movimento ma mai si scontrano e infastidiscono; partono, arrivano, ripartono; pensano, parlano, riflettono; conversano, irridono, ammirano; mangiano, amano, dormono; figure inesistenti nel senso che hanno consumato la loro

esistenza nello sforzo di captare tutto ciò che il secolo ha prodotto in idee, emozioni e pensieri, in esperienze, fantasie e slanci, in dolori, angosce e miserie e a raccoglierlo sul tavolo qui di fronte a noi: ai nostri occhi ammirati e disperati.

Gadda, che era un isolato, faceva i conti con gli scapigliati del secolo precedente; Moravia con il grande romanzo europeo dell'Ottocento; Buzzati con Kafka; Manganelli con i secentisti; Arbasino o Pasolini con Gadda, ecc. ecc. Loro, i giovani scrittori anni Novanta, no: non riesco a scoprire un'ascendenza, ahimè, non solo comune ma nemmeno diversa per ciascuno di loro.

Loro diranno che proprio in questo sta la loro specificità. «Siamo stanchi di tutto ciò che ci ha preceduto» mi pare di sentire le loro parole «stanchi di avanguardismi e di sperimentalismi, stanchi di sentirci dire che il romanzo è morto, che la marchesa non può uscire alle cinque, che la realtà non esiste, che i sentimenti sono kitsch. Non accettiamo che il teorizzare abbia preso il posto del fare. Basta con le poetiche assassine. Restituiamo l'arte al dono di Dio e all'urgenza del cuore.» Forti di questi convincimenti si avventurano senza ritegno in aree espressive a più immediata portata di mano, accordando un diritto di precedenza ai richiami della memoria e agli impulsi del cuore. In realtà mancano proprio di memoria: della memoria della letteratura. Loro riducono lo scrivere alla pretesa di avere qualcosa da dire. Spogliano la letteratura di ogni difficoltà e la privano di ogni mistero. È che diffidano della letteratura: ne temono la resa dei conti, intuendo che essa chiede loro di riuscire a nascondere dietro la chiarezza delle parole un qualcosa che, anche una volta scoperto, rimane indecifrabile.

Intanto complimenti anche da parte mia a Gianluigi Melega (nato nel 1935), per aver sopportato senza isterismi che

un lungo romanzo[1] scritto a ventisei anni gli fosse rifiutato quando era già in bozza per poi essere ripescato oltre trent'anni dopo per caso dall'intervento di un amico. E complimenti a Melega anche per un'altra cosa: per essere stato attorno ai vent'anni (il romanzo ne racconta i trascorsi) un giovane che aveva al suo attivo storie di donne e d'amore, di studi e di lavoro, di idee e di sentimenti, di incontri e di viaggi cui noi, ripensando alla nostra esperienza di quegli stessi anni, guardiamo con ammirazione e insieme con (feroce) invidia.

«Secondo Segre, l'unico grande esempio di polifonia narrativa del Novecento sarebbe quello di Gadda; i suoi ''nipotini'' sarebbero sì, magari, espressionisti o, talora, plurivoci, ma quasi mai polifonici: solo Signorina Rosina di Pizzuto sarebbe ''notevolmente polifonico'', mentre per Consolo, il più vicino al grande lombardo, Segre parla sempre di plurivocità e mai di polifonia. Ciò sembra avere, – questa almeno, è la mia opinione – precise cause storiche, giacché, come ricorda Segre, la scrittura polifonica presuppone ''uno sforzo d'immersione nel reale e nella realtà sociale'' e un atteggiamento ideologico capace di giudicare un sistema di rapporti sociali. Il fatto che, negli ultimi venti-trenta anni (quelli del cosiddetto post-moderno), non si dia più la polifonia (Segre osserva che le vie aperte davanti al romanzo attuale sembrano escludere tale soluzione), si presta ovviamente a varie considerazioni correlanti analisi stilistica e analisi sociologica. Che rapporto c'è, per esempio, fra eclissi della polifonia e l'attuale condizione ''post-moderna'', in cui l'infittirsi dei messaggi e delle voci non diventa tuttavia effettiva dialogicità né favorisce, tanto meno, l'immersione critica dell'autore nella realtà sociale? Insomma, si può avanzare la seguente ipotesi: la difficoltà che incontra oggi la pra-

[1] *Tempo Lungo*.

tica della polifonia va probabilmente posta in relazione al processo di omologazione sociale in atto: lo scorrimento vorticoso di immagini e di voci ne impedisce il controllo e la rielaborazione (anche parodistica) e favorisce la loro semplice giustapposizione o accostamento sulla pagina (è il pastiche post-moderno, non più orientato in senso ironico o polemico, descritto da Jameson). Di qui la caratteristica più rilevante dello sperimentalismo odierno, nelle generazioni più giovani (anche in poesia): l'ibridazione, il meticciato, la plurivocità, non la polifonia.»[1]

Già in un'altra occasione avevo affermato che l'attesa di qualcosa di nuovo, che tutti oggi sentiamo, poteva essere soddisfatta solo dagli scrittori più giovani, che non superano i trent'anni. Fondavo questa affermazione sulla convinzione che gli scrittori della generazione precedente - diciamo i quarantenni - subivano troppo il fascino di un illustre passato - gli anni Sessanta e i suoi fervori - per riuscire a organizzare una comunicazione originale e evitare il pericolo dell'epigonismo. Dunque ponevo la necessità di dimenticare quello che era avvenuto negli anni Sessanta - dalle esperienze della neoavanguardia a quelle della contestazione sessantottesca - come condizione per andare oltre. Poi Calvino in uno scritto successivo, forse nemmeno suggerito dal mio, ritornava, seppur da altra angolazione, sul problema, dichiarando che «ricordare è necessario, ma dimenticare è una funzione altrettanto vitale per il pensiero». E proseguiva: «Il vero compito dell'intellettuale è quello... di aiutare a dimenticare (cominciando da lui, dico io) ciò che ricordiamo troppo: idee ricevute, parole ricevute, immagini ricevute, che ci impediscono di vedere e pensare e dire il nuovo».

Andrea De Carlo sembra dare ragione a questo discorso.

[1] Da *Polifonia e Plurivocità* di Romano Luperini, «Campo», 4-5, 1993.

Giovane di appena più di trent'anni[1] (è nato nel 1952) ha già scritto tre romanzi (*Macno* è il titolo del terzo), in ognuno dei quali dispiega una spigliatezza narrativa mille miglia lontana da ogni preoccupazione di ricerca formale che non sia la linearità del dettaglio, la brillantezza del tessuto linguistico, l'astuzia del *plot*, l'evidenza dei personaggi. Dunque De Carlo segna un taglio netto con l'ultimo passato che ha contato – la neoavanguardia degli anni Sessanta – e non fa alcuno sforzo per nascondere che il taglio non ha il sapore di un rifiuto (più o meno sdegnoso) ma semplicemente di una dimenticanza.

Rottura della trama e dei valori piccolo-borghesi a essa sottesi; rivolta contro il linguaggio dell'uso comune in quanto depositario di una comunicazione mistificata; forzatura dei limiti naturalistici che contornano le cose, per addentarne la polpa inebriante e oscura: questi problemi e gli atti conseguenti sono propri di un passato di cui rappresentavano un passaggio obbligato e non interessano giustamente ora, che quel passato è passato, il giovane De Carlo.

Macno è il racconto della vita e della morte di un piccolo dittatore (di nome appunto Macno). Il racconto si svolge attraverso gli occhi di una bella (anzi bellissima) giornalista tedesca (ovviamente naturalizzata americana) che, avendo tentato di introdursi di soppiatto nel palazzo-regia, vi viene alla fine accolta, per magnanimità-lussuria del capo, con offerta di scuse. Presto (ma era inevitabile) tra i due scoppia un intenso, travolgente amore, che costituisce il centro del racconto o, se si vuole, l'architrave portante. Il primo coito ci viene offerto durante il bagno in una misteriosa, inaccessibile piscina, dove i profili dei due corpi bellissimi e i loro movimenti guizzanti prima di entrare l'uno nell'altro, si combinano con i movimenti delle onde e i giuochi delle luci, moltiplicando l'effetto di penetrazione e comunicando la sug-

[1] Questa nota, che chiude il volume, è stata scritta nello stesso anno (1983) cui risale la pubblicazione di *Macno*.

gestione di una comunione totale. Rivestiti di alcuni capi leggeri (s'intuisce firmati) decidono di sfidare la sorte e, incuranti di ogni misura di sicurezza, attraverso una serie intrecciata di tunnel vari (qualcosa del genere ci pare di avere già visto nei *Predatori dell'Arca Perduta*) escono all'aperto, a prendere un gelato. Nella passeggiata, mischiati alla folla, Macno confessa la sua tristezza di capo, la perdita d'interesse per il giuoco del potere e i trucchi che lo rendono possibile: ma la noia sopravvenuta è solo un effetto di sazietà, dovuto, prima ancora che agli insuccessi pubblici conseguiti, alla stanchezza di chi ha consumato tutto ciò che può esaltarlo, gratificarlo, meravigliarlo. Certo gli affari non vanno bene, l'economia del paese continua a andare a rotoli, il popolo che lo ha sempre freneticamente amato (fin da quando lavorava come *anchor man* di successo in una televisione privata) comincia a abbandonarlo: ma più grave è che è lo stesso Macno ha cominciato a abbandonare se stesso, qualcosa in lui si è spezzato, privandolo di ogni interesse per quello che sta facendo o potrebbe fare. Perché? Ha un carisma a cui nessuno sfugge; il dono di comunicare fremiti di complicità a chiunque lo sfiori; la capacità di trasformare tutto ciò che tocca in argento vivo. Ha (vive in) un palazzo-reggia che, per le meraviglie che raccoglie e le trappole che nasconde, non trova l'eguale nemmeno nei film che celebrano le avventure dell'agente 007; ha le donne più belle, gli amici più colti, la corte più elegante. Ha coraggio, furbizia e intelligenza. Ma allora perché?

L'astuzia di De Carlo è di lasciare senza risposta una domanda che pure ne ha una fin troppo facile. In realtà tutto il romanzo è costruito di immagini già note e di frasi risapute: tuttavia montate con quell'abilità che consente al lettore di fingere di non riconoscerle e di credere di percepirle, mentre le ha già sentite e risentite in mille occasioni, per la prima volta.

Il meccanismo è lo stesso che presiede alla fruizione dei *serials* americani ai quali il telespettatore, ritornato bambino, prima di addormentarsi chiede la ripetizione sempre della

stessa favola. Purché ovviamente i personaggi che vi agiscono siano moderni, belli, ricchi, eleganti, eroici: cioè impegnati in avventure e comportamenti che, almeno nel sogno, cui l'ora consente di indulgere, può considerare anche suoi.

Questo è *Macno* che un mio amico, gran lettore molto spiritoso, si chiedeva se non poteva essere considerato il primo «romanzo Berlusconi». Cioè un romanzo costruito con la stessa abilità e senso del pubblico, così rari in Italia, che ritroviamo in *Dallas* o *Dynasty*, e forse con qualcosa in più, con una più netta scelta drammatica, pur essa peraltro mutuata dal genere film catastrofici. È indubbio comunque che il romanzo tiene il lettore sempre in ansia, intrattenendolo con lussi che lo adescano; avventure che lo esaltano; pericoli che lo fanno fremere; pensieri che può condividere; dolori che lo inducono al rispetto.

Certo De Carlo, con decisione salutare, ha dimenticato gli anni Sessanta evitando di continuare a dar mano all'ormai inutile lavorìo di sabotaggio della trama in cui si esercitano stancamente ancora tanti scrittori italiani. Ma ha il torto di mettere al posto di un romanzo di Sanguineti una puntata di *Dallas*; e la ragione c'è: e è che De Carlo non ha riflettuto - o lo ha fatto troppo approssimativamente - sul che cosa significa dimenticare. Cosa di cui avrebbe potuto avere una nozione chiara se avesse letto per intero l'articolo già citato di Calvino - che in altri tempi è stato un suo mallevadore. Calvino scrive: «più ci si allontana dai territori dei propri predecessori diretti, più ci si sentirà in sintonia con chi apriva nuove vie in epoche più lontane, anche a distanza di secoli: come se rifiutando la continuità con la tradizione recente per cercare il nuovo, si ristabilisca una continuità con una tradizione più profonda e più fruttuosa. Il rifiuto del passato prossimo è la condizione necessaria per il ricupero del passato dimenticato, il solo che favorisca l'espressione del nuovo».

APPENDICE 1

PER USCIRE DAL NULLA

(Questo saggio è stato scritto tra la fine dell'84 e l'inizio dell'85 quando la letteratura italiana, dopo il travaglio degli anni Sessanta, sembrò per un momento tornare a riflettere su se stessa.)

Il vero scrittore, vogliamo ripeterlo (e non ve ne sono tanti nel nostro secolo: i più non avendo avuto la forza di affrontare la novità che avevano di fronte), è soggetto in tutto e per tutto al suo tempo: Elias Canetti diceva che ne è l'umile e devotissimo schiavo. Così la sua opera è una risposta al tempo in cui vive, del quale porta marcatamente il segno.

Ora caratteristica del mondo di ieri (dei nostri più lontani antenati) era di essere ordinato in una scala di valori, in cui ciascuno o ogni cosa trovava il senso del suo essere e le ragioni del suo agire; il nostro tempo (o mondo) è notoriamente dominato e segnato dalla generale «perdita di senso», per cui ciascuno e ogni cosa un «senso» se lo vuole se lo deve cercare da sé. Quali sono le conseguenze a livello del fare artistico di una tale strutturale (drammatica) differenza? Prendiamo in considerazione il genere «romanzo» o comunque la scrittura narrativa (in prosa o in versi che sia) cui da qui in poi faremo riferimento nelle nostre osservazioni (o riflessioni).

Finché vigeva la legittimità di un ordine di valori (e cioè di principi capaci di sopravvivere alla possibilità – pure esistente – di essere smentiti) ai quali la nostra vita – tutta la nostra vita, con i suoi successi e rovesci, amori e odi, salute e malattia, giovinezza e vecchiaia – poteva fare riferimento, ricavandone la direzione e il senso, allora lo scrittore, in quanto seguagio del suo tempo, poteva tranquillamente scegliere come oggetto di narrazione le tante *storie* che gli uomini suoi contemporanei interpretavano nella vita reale.

Infatti la vita vissuta non finiva in se stessa (nella brutalità del suo accadere che la fa simile a tante altre che nello stesso tempo accadono) ma, a seconda di come si posizionava rispetto a quell'ordine di valori, diventava un «unicum», si faceva «altra» e distinta nell'indistinto flusso del tempo. I modi e le possibilità di porsi in relazione a quei valori erano infiniti. Di qui la varietà della vita (non ancora di massa) e la possibilità della narrativa di costruire le sue finzioni (destinate a procurare piacere allo spirito del lettore e nuova conoscenza alla sua mente) facendo concorrenza all'anagrafe. Si trattava di promuovere delle sintesi o condensati – con valore conoscitivo e di testimonianza – di elementi che nella vita vissuta apparivano sparsi o magari potenziali e che solo il forcipe della letteratura riusciva a portare alla luce e consegnare al sapere-piacere degli uomini.

Poi – e siamo all'inizio del nostro secolo –, per un complesso di ragioni anche legate allo sviluppo della scienza e della tecnica e all'esplosione del concetto di nazione, il mondo (il nostro mondo) si è ingrandito, moltiplicato, dilatato e, infine, ha perso la compattezza che aveva (e il processo continua: anzi via via che ci avviciniamo ai nostri giorni accelera la sua corsa). Archeologia, etnologia, antropologia sono all'opera per disseppellire un numero sempre maggiore di civiltà già dimenticate e ora restituite alla storia (con la conseguenza che la storia e la preistoria vengono retrodatate a tempi sempre più lontani). La filosofia politica scopre il valore delle autonomie e il principio di autodeterminazione. La psicoanalisi porta alla luce la parte più inquietante e inafferrabile dell'uomo, minando la base delle sue certezze. La tecnologia moltiplica le ambizioni e le capacità dell'individuo, per il quale nulla più (nessun obiettivo) diventa proibito. Trionfano le specializzazioni e il particolarismo scientifico. Un mondo nuovo, più grande, più ricco e certo più giusto prende il posto del mondo vecchio che scompare con tutti i suoi vizi e le sue virtù. Tra le sue virtù la forza trainante della sua unità che si disgrega e dissolve nel nulla. Il codice di valori che fin lì aveva regolato la vita degli uo-

mini (e delle cose) ora si rivela del tutto inadeguato a fornire una coerenza di senso allo scorrere della storia. Né l'inconveniente (se inconveniente è) si può superare creando una nuova unità e, dunque, elaborando un codice di valori tutto nuovo: giacché è proprio dello sviluppo, della sua forza espansiva e progressista, procedere attraverso la successiva, continua rottura degli equilibri raggiunti. Con il crollo e la delegittimazione di quella scala di valori cui gli uomini avevano prestato obbedienza, traendo la necessità del loro operare, non solo venne meno quel punto essenziale di riferimento che aveva permesso di dare un senso – che superava quello di «semplice cosa accaduta» – ai fenomeni e ai gesti nella vita vissuta ma anche venne meno la possibilità di dare un senso alla *vita raccontata* cioè alla possibilità di utilizzare per l'elaborazione della finzione letteraria modelli tratti dalla vita reale.

Comunque questo è un vecchio discorso. Con il nostro secolo i trasferimenti dalla realtà al romanzo diventano problematici e netta si fa la distinzione tra la sfera della finzione narrativa e quella della realtà vissuta. Gli uomini, con i loro pensieri, sentimenti e azioni continuano a essere presenti nella nuova letteratura, dove tuttavia vivono in una prospettiva (e svolgono un ruolo) del tutto diversa da quella in cui sono chiamati nella vita quotidiana. Ne vogliamo una riprova? Se in Shakespeare il parricidio, in armonia a quanto stabilisce il codice morale, è una ferita inferta all'ordine universale (che a sua volta regge l'ordine della vita sociale), in Gadda, che opera in un tempo in cui le regole hanno perduto quella carica ideale che le sottraeva a ogni dubbio e le poneva salde nel cuore degli uomini, il matricidio (celebrato nella *Cognizione*) non ha più il senso di grave offesa inferta ai valori morali e della convivenza ma il carattere del tutto strumentale di provocazione, di rivolta contro la crosta di ipocrisia che ha ingabbiato, soffocandolo, il mondo della realtà. Dunque effrazione, rottura, rivolta: la let-

teratura che ha la pretesa di carpire il segreto della realtà, se prima aveva potuto cogliere quel segreto, intrattenendo con essa (realtà) un rapporto confidenziale e di scambio, ora deve farle violenza giacché la realtà oppone un volto impenetrabile che nega ogni scambio e che allora va sfigurato, lacerato, violentato. È nata così la letteratura del rovesciamento, in cui la sola positività permessa è la negazione e il solo ordine il disordine. È una letteratura in cui prevale (e si vede) l'uso di espedienti tecnici, l'organizzazione formale giacché il suo compito essenziale è di fare saltare le difese con cui la realtà si chiude a ogni domanda (e nega ogni risposta). Così qualche volta può dare l'impressione di essersi persa nella contemplazione di se stessa, del suo magistero tecnico e di avere troncato di netto le radici con quella realtà da cui solo può trarre nutrimento. Ma è un'accusa falsa e ingiusta: è come dire che un uomo seduto non ha le gambe soltanto perché non si vedono. Anzi l'accanimento con cui è alla ricerca di sempre nuovi artifici e espedienti con cui squarciare il velo che avvolge la realtà è la prova più evidente dell'ansia che la strazia di scoprirla.

Questa di cui stiamo parlando è stata la letteratura che abbiamo praticato fino a oggi, che fino a oggi abbiamo amato in essa riconoscendo i tratti della modernità, intesa come sintonia tra l'essere della Storia e la nostra condizione individuale. Abbiamo scritto fino a oggi: ciò che presuppone che riteniamo che oggi qualcosa è cambiato, una prospettiva e una possibilità diversa è venuta più o meno improvvisamente aprendosi. Ma cosa è cambiato?

E se si tornasse a un po' di umanesimo? Così «Le Monde» titolava qualche tempo fa – 7 dicembre 1984 – un articolo (cui sarebbero seguiti alcuni altri) in cui ci informava – senza nascondere un certo stupore – che alcuni dei maggiori rappresentanti della cultura formalista e di avanguardia (almeno quelli che abbiamo finora considerato tali) stanno recuperando posizioni che fino adesso avevano spregiato (e contro

cui avevano combattuto), restituendo credito ai valori cosiddetti umanistici e alla scrittura di rappresentazione.

L'informazione ha riguardato dapprima Tzvetan Todorov, che tutti conosciamo (anzi conoscevamo) come uno dei più noti studiosi della scienza del linguaggio. Sapevamo che era interessato a comprendere come nascono i testi, non a valutare il loro contenuto. Ma ecco che nel suo nuovo libro (*Critique de la critique*, appena uscito) lo scopriamo tutto preso dai problemi della *verità*: «non soltanto di quella dell'autore (considerato), ma della sua, dei fini ultimi dell'uomo ecc.»

Ragioni di questo capovolgimento: «l'assenza di dogmi universali, la nuova familiarità con altre culture, dovuta ai *media* e ai *charters*, l'esplosione tecnologica, i massacri del mezzo secolo, la rinascita del culto per i diritti dell'uomo». Poi è toccato a Sollers che già con *Femmes* e poi con il recentissimo *Portrait du joueur* ha gettato alle ortiche la scelta per così dire dell'*illeggibilità*, tornando alla scrittura distesa e al racconto di *fatti* (di intreccio) e infine a Robbe-Grillet che «fino a ieri nemico dell'*io* oggi (con *Le miroir qui revient*) ci racconta la sua vita, i suoi boccoli di bambino, i suoi sogni umanistici, ecc.». Sembra, conclude «Le Monde» in un articolo a firma di Bernard Poirot-Delpech, che «l'intelletto-show 1985 debba essere dominato da coloro che cambiano di parere, da coloro che ritornano: di preferenza dal comunismo, ma qualsiasi altra disillusione è buona allo scopo».

Con meno chiasso che in Francia, dove gli eventi fanno rumore per il solo fatto di accadere, il fenomeno si ripropone anche in Italia: basti pensare a *Invasioni* di Antonio Porta, in cui, come lo stesso autore confessa, l'interesse per la comunicazione prevale sull'ossessione della costruzione, agli ultimi *Sonetti* di Sanguineti che, come scrive Alfonso Berardinelli, si annoverano tra i pochi tentativi riusciti «di sottrarre la poesia al dominio della poetica informale e tardoavanguardista»; all'ultimo romanzo di Giuseppe Pontiggia che a un autore certo fine come Arbasino appare come una riesumazione della narrativa anni Cinquanta; a *Il nome della rosa*, best-seller dei best-sellers; a Vassalli o Del Giudice

che pur di raccontare una storia appassionante (dominata da un solido referente) si fanno biografi di illustri (e *stravaganti*) personaggi realmente vissuti, ecc.

Dunque il fenomeno esiste e è obiettivo: importante è allora capire (tentare di capire) le ragioni che lo sostengono anche al di là di quelle che i singoli autori portano a giustificazione – e che sono caratterizzate da troppa soggettività, trascorrendo da atteggiamenti di difesa (Robbe-Grillet: «Non ho mai parlato d'altro che di me»), di sfida (Soller: «Se faccio di tutto è per interesse»), di ravvedimento nel senso di conquista di una nuova soglia di consapevolezza (Todorov). Intanto considerando le motivazioni espresse dai singoli autori è con spavento che mi accorgo che le più convincenti (o almeno quello che a me paiono tali) sono anche le più ingenue, voglio dire quelle portate da Tzvetan Todorov.

Che cosa dice Todorov? Afferma che il mondo è cambiato: che non è più quello di solo quarant'anni, cinquant'anni, sessant'anni fa, quando un formidabile processo di mistificazione operava, come un tarlo silenzioso, nella nostra vita, condizionando (senza che ne avessimo per intero coscienza) i nostri comportamenti, i nostri pensieri, i nostri sentimenti; quando tutto il fronte della società soggiaceva a impulsi devianti, originati dalla doppia violenza della tecnica e dell'ideologia; quando l'impatto con le prime rivoluzioni industriali sembrava dover essere sostenuto dall'autoritarismo delle forme di governo; quando l'agitarsi di tante pressioni sotterranee scuoteva la coerenza del sistema vigente di rapporti, di valori e solidarietà, azzerando ogni credibile metro di misura e di apprezzamento.

Questo mondo non c'è più: ciò che lo caratterizzava non era riuscire a tenere a freno (a governare) le spinte eversive da cui era pressato ma piuttosto a tenerle nascoste così che potevano, al riparo da ogni reale vigilanza, fare avanzare la loro opera di sfiguramento e di corrosione. Della quale noi avremmo avuto piena consapevolezza a cose fatte, cioè oggi a processo compiuto, oggi che, come dice il mio amico Alfredo Giuliani, il mondo sembra *finalmente* esploso, oggi

che si è rinunciato perfino all'accortezza di mascherarsi, oggi che i contenuti della mistificazione scorrono a vista, oggi che il corso della storia ha rinunciato agli *omissis*, oggi che nulla più ci meraviglia e la nostra indignazione tende a spegnersi e non perché mancano le situazioni in grado di provocarla (anzi!) ma perché queste ci vengono tranquillamente incontro sfidando il nostro stupore che allora è costretto a trasformarsi in (allucinata) indifferenza.

Al mutamento delle condizioni del mondo non può non corrispondere il mutamento dei comportamenti espressivi. Di fronte a un mondo che si arrotolava nelle sue inconfessabili ipocrisie, inquinando ogni manifestazione del vissuto – quale è quello in cui ci si poteva imbattere negli anni Cinquanta e Sessanta – non vi era altra scelta per lo scrittore che denunciare la mistificazione, rifiutandosi di lavorare con i materiali dell'esperienza (in quanto irrimediabilmente equivoci) e concentrare tutta l'attenzione sui meccanismi che presiedono alla formazione dell'oggetto-letteratura, sui congegni che ne assicurano la vita, sulle strutture che ne fondano la funzionalità. Non vi era altra scelta, come allora si diceva, che impegnarsi a tenere in funzione il linguaggio. Tenerlo in funzione (come un motore acceso) in attesa che, cadute le ragioni che lo costringevano a non compromettersi, potesse tornare a essere immediatamente comunicativo (a confrontarsi con i materiali dell'esperienza). Oggi quelle ragioni sono cadute. Oggi non si corre più il rischio che negli anni Sessanta si correva, di scambiare la bontà di un romanzo con la bontà e nobiltà dei sentimenti e delle idee di cui quel romanzo faceva mostra. Cioè non si corre più il rischio di non accorgersi che quella bontà e quella nobiltà non erano che mascherature, prese in prestito a culture ormai tramontate, a copertura di una realtà ben altrimenti crudele e drammatica. Oggi quella realtà, con il suo carico d'impossibilità, di imbroglio e di follia, è emersa in superficie, vincendo le pietose bugie che la coprivano e, coprendola, la rendevano definitivamente inabitabile. In una casa per metà invasa dal gas è più difficile vivere che tra le macerie.

Anzi lì è semplicemente impossibile, qui è terribilmente difficile. Il rapporto dello scrittore con la realtà esterna (con l'extralinguistico o l'esperienza) ha vissuto in questi ultimi decenni la stessa vicenda del terremotato con la propria casa: al primo cenno di scotimento, anzi dopo le prime catastrofiche scosse è scappato, abbandonandola e rifugiandosi in se stesso; dopo, a catastrofe totalmente compiuta, è tornato tra le macerie, dove ha ripreso, senza illusioni e oltre ogni inganno, a abitare (a aggirarsi).

E così che lo scrittore è tornato (torna oggi) a lavorare con i materiali dell'esperienza e che le opere ultime uscite denunciano con l'extralinguistico un rapporto più franco. Ovviamente l'esperienza che il mondo oggi ci concede di fare è l'esperienza della violenza, dell'orrore e del terrore; della morte (definitiva). È l'esperienza della vita vissuta come una sopravvivenza. È l'esperienza del *giorno dopo*.

La letteratura del *giorno dopo* mi pare espressione preferibile all'altra, più in voga, di *letteratura post-moderna*. Le due espressioni hanno qualcosa (poco) in comune e molto di diverso. In comune hanno che tanto il *giorno dopo* che il post-moderno sono due concetti che, contro ogni suggestione retorica, sono sempre esistiti e hanno operato anche in altre età e periodi, e più particolarmente all'indomani di (e come uscita da) grandi esaurimenti storici, ogni volta che il tempo passato per sopraggiunta totale sfinitezza ha dovuto arrendersi all'inquietante futuro. Ma più è ciò che le divide e le fa profondamente diverse.

Il post-moderno, nella lettura più corrente, è concetto quanto mai equivoco. Secondo questa lettura infatti il post-moderno sopravvive con l'esaurimento del moderno, e cioè nel momento in cui l'avanguardia (il moderno) – che nasce come distruzione del passato e, poi, «distrutta la figura, l'annulla, arriva all'astratto, all'informale, alla tela bianca, alla tela lacerata, alla tela bruciata» – si accorge di non potere

andare oltre: a questo punto avrebbe inizio il post-moderno, che allora consisterebbe nel «riconoscere che il passato, visto che non può essere distrutto, perché la sua distruzione porta al silenzio, deve essere rivisitato: con ironia, in modo non innocente». Le parole tra virgolette sono di Umberto Eco che è l'ultima persona con cui vorrei entrare in polemica e soprattutto cui si può rivolgere il rimprovero di ingenuità. Ma tant'è: questa volta il semplicismo della formulazione, la meccanicità delle ragioni addotte è a prova di ogni (pur volenteroso) dubbio. Ma forse Eco è stato tradito dal proposito (peraltro così apprezzabile) che sempre lo assiste di riuscire comprensibile a tutti: la scelta dello stile didascalico comporta una semplificazione inevitabile dei concetti espressi con conseguente impoverimento degli assunti sostenuti. Forse Eco voleva affermare (ciò che è fin troppo vero) che nelle avanguardie letterarie (il riferimento è alle avanguardie del Novecento) prevalgono contenuti problematico-critici, cioè che le avanguardie del Novecento cercano il loro spazio creativo sviluppando una violenta azione critica e demolitrice nei riguardi del passato, di cui denunciano l'inutilizzabilità, ne contestano la pretesa di eternità, ne evidenziano le contraddizioni, ne sottolineano la rigidità. Peraltro l'azione critica e di smantellamento programmatico compiuta dalle avanguardie è destinata naturalmente a esaurirsi con il raggiungimento degli obiettivi mirati: a questo punto gli eredi delle avanguardie storiche (qualche volta eredi di se stessi) si scoprono liberi, non più minacciati dalla violenza autoritaria del passato, che intanto è stato rinchiuso nel museo, dove è tenuto a bada da una schiera (qualche volta nobile) di eunuchi del sapere: ma la libertà acquistata confina (si confonde) con la solitudine, si accompagna alla sensazione di avere perduto ogni legame di continuità, di galleggiare in un vuoto non temperato dal sollievo di alcuna voce: la libertà acquistata è appunto la dolorosa libertà del *giorno dopo*.

Che farne? Come farvi fronte? Certo l'unica cosa di cui disponiamo, per trarci d'impaccio, è il passato-museo. E è

Scansione a cura di Natjus, Ladri di Biblioteche

a esso che chiederemo aiuto. Ma come lo otterremo? Forse servendocene come di un deposito da cui prelevare i materiali che, trattati ironicamente, confluiranno nell'opera postmoderna? Ma non si tratterebbe in questo caso di una operazione meccanica e per giunta datata in quanto il trattamento ironico in funzione demistificante è ciò che caratterizzava l'esperienza della neoavanguardia anni Sessanta? Oppure ce ne serviremo per costruire un mixed di stili e filoni diversi, come vorrebbe Barilli, così da realizzare «il medesimo grado di libertà, di salto continuo tra generi diversi che ci è concesso ogni momento dalle reti televisive»? Confesso che questa ipotesi mi pare un po' ridicola. Ma allora? Allora l'utilizzazione più convincente del museo-passato non è di riproporlo, magari spostato di campo, ma di cercarvi (e trovare) la prova (incontestabile) che la realtà del mondo non esiste per se stessa ma per lo sforzo di azione e di pensiero che l'uomo vi sa profondere.

Convinto di questa (ineludibile) verità, tu scrittore, puoi vedere (finalmente vedi) con più chiarezza il compito che ti attende. Che è quello di impegnarti nello sforzo di ridare nome alle cose, previo un rinnovato riconoscimento; di elaborare nuovi miti, nuove leggende, nuove favole. O meglio di ricostruire dentro di te la vocazione alla favola (che negli ultimi decenni avevi tenuto in fiero sospetto e, conseguentemente, in ogni modo disturbata e allontanata). Ma al timore che essa potesse essere usata come strumento di consolazione – che fino a ieri ti ha inquietato – oggi è subentrata la consapevolezza che la favola rappresenta un impulso incoercibile che tu puoi occultare ma non reprimere in quanto coincide con il tuo stesso bisogno di crescere (cioè di scoprire sempre nuovi rapporti tra le cose scoprendo sempre nuovi rapporti tra le parole) e definisce la via indispensabile (ma non sostituibile) del tuo istinto di socializzazione. In questa prospettiva allora gli scrittori del *giorno dopo* che si raccomandano alla nostra attenzione sono Calvino che, col suo *Palomar*, ritirandosi al centro del proprio cervello, s'ingegna a ridisegnare l'universo quotidiano; sono Malerba che

ritrova nella strada della favola il piglio del moralista d'antan; Pontiggia che, con *Il raggio d'ombra*, mette a punto una lingua che, come un raggio laser, può entrare nelle cose e rimotivarle senza sgretolarle; Manganelli che resiste al nulla trasformandolo in luogo di inesauribile (e inesaurita) fabulazione; Eco che metaforizza il passato facendolo oggetto di spiazzamenti allegorici; Porta che si fa legare alla sedia della volontà per sottrarsi alla capricciosità del tempo e coglierne i momenti di stabilità: Parise che decide di nascere daccapo (in realtà di morire) e di riapprendere a parlare con l'aiuto di nuovi *Sillabari*; Arbasino che ripete da sempre, perché non volino via, le uniche parole di verità che il tempo si è lasciato sfuggire; Volponi così voglioso di salute da trovarla anche nella malattia; Sanguineti che si trascina nell'inferno della lingua per conferire maggiore combattività alla sua solitudine; e infine, fuori dalla lingua italiana, Perec, Georges Perec, con la sua *Vita istruzioni per l'uso*.

Di questo straordinario romanzo tutti hanno celebrato la struttura a forma di puzzle, la tecnica combinatoria, il progetto rigoroso. Qui voglio soffermarmi sui tasselli che vanno a riempire i quadratini del puzzle. Ogni tassello raccoglie una storia, una storia di personaggi in cui l'inesistenza (e l'improbabilità) non compromette la corporeità. Come è noto *Vita istruzioni per l'uso* è l'inventario di una casa situata in una via di Parigi dal nome inesistente ma molto tipica, dalle cantine e pianterreno fin su alle stanze di servizio (che da quando la disponibilità di cameriere fisse è venuta meno vengono affittate come minuscoli alloggi), attraverso cinque piani d'appartamenti, di cui si enumerano (appartamento per appartamento) mobili e suppellettili e si narrano trapassi di proprietà e le vite degli abitanti, nonché ascendenti e discendenti. Ne consegue una cascata di fili narrativi che si intrecciano fittamente e, ordinandosi nella forma di un puzzle, costituiscono come gli archivi in cui si conserva memoria della nostra vita.

Perec pratica il narrare come archeologia dell'esistenza, di cui ricostruisce il corpo pezzo per pezzo, non per con-

segnarlo alla nostalgia degli uomini ma per ricordarlo alla loro consapevolezza. È stato Canetti a dire che il significato della letteratura - sempre e tanto più oggi - è da ricercarsi nella considerazione che senza di essa, senza le opere fondamentali di Omero, Dante o Shakespeare, di Joyce, Svevo e Céline l'umanità non saprebbe nulla di se stessa.

Le tessere narrative di Perec sono altrettanti *expertises* redatte a garanzia dell'esistenza della Storia, anche se questa e la vita a essa sottesa appare all'autore come qualcosa di estraneo, di appesa al muro tanto che con essa l'unico rapporto possibile è di guardarla, dal di fuori, come si fa con una tela esposta in galleria. E come la tela che ammiriamo in galleria ci appartiene per il tempo in cui la guardiamo e poi una volta fuori è come se non esistesse più così i reperti raccolti da Perec sono destinati a scomparire subito dopo raccolti. Certo il sentimento della realtà in Perec, mentre è forte come in nessun altro scrittore francese, si risolve nel sentimento del vuoto. Ma tant'è: non è per caso che il mondo in cui viviamo tende a perdere di consistenza e confina pericolosamente col nulla. Che il significato della letteratura, di fare letteratura oggi sia il desiderio di strappare qualcosa in qualche modo alla minaccia del nulla? Canetti così formulava la legge secondo cui lo scrittore vivrà: «nessuno sia respinto nel nulla, neanche chi ci starebbe volentieri. Si indaghi sul nulla con l'unico intento di trovare la strada per uscirne, e questa strada la si mostri a ognuno. Si perseveri nel lutto e nella disperazione per imparare la maniera di farne uscire gli altri, ma non per disprezzo della felicità, che compete alle umane creature, benché esse la deturpino e se la strappino a vicenda».

APPENDICE 2

LA CASA A NORD-EST E *SOSTIENE PEREIRA* RACCONTATI IN PUBBLICO

(*Due esempi di critica orale*: in omaggio e a imitazione di Giacomo Debenedetti - di cui ricordo la sera in cui presentò *Capriccio italiano* alla libreria Einaudi di via Veneto a Roma. Lo stupore di quella sera fu sentire Giacomo Debenedetti raccontare il *Capriccio* come qualcosa di reale, di appena accaduto, svelando percorsi e intenzioni che forse erano ignoti allo stesso Sanguineti.)

Io non so quanti di voi[1] hanno letto il romanzo di Sergio Maldini e hanno un'idea del modello narrativo cui può essere avvicinato. *La casa a Nord-Est* è un romanzo per così dire di impianto realistico, in cui si racconta la storia di Marco, un giornalista romano, o meglio che lavora a Roma il quale, stanco del suo mestiere e dei condizionamenti, dei compromessi e qualche volta delle bassezze che comporta, scopre di non sopportare più la città, la metropoli in cui vive, e la vita, tanto stressante quanto insensata, che vi conduce e decide di costruirsi una casa in campagna dove conta chissà, addirittura, di trasferirsi; ma in campagna dove? Non qui nei dintorni di Roma ma più lontano possibile da Roma, in una landa di confine sperduta e solitaria in cui peraltro Marco ha avuto occasione di vivere qualche anno, da ragazzo.

Il romanzo, nella prima parte, si consuma nell'acquisto e nella costruzione della casa, nella riscoperta dei luoghi in cui essa è situata, nelle memorie che quei luoghi nascondono, nella conoscenza dei pochi abitanti che vi abitano, nell'elogio dei piaceri della solitudine, dei piaceri del silenzio, dei piaceri del paesaggio il cui fascino è nella struggente malinconia che lo pervade. Questa, la prima parte del romanzo.

La seconda parte è la storia dell'amore del protagonista Marco per Antonia, una nobile signora del luogo impegnata nella conduzione di un mulino.

[1] Sto parlando al pubblico riunito alla libreria Croce in Roma per la presentazione de *La casa a Nord-Est* (maggio 1992).

Queste poche parole, con cui ho sommariamente raccontato il romanzo di Maldini, naturalmente non fanno giustizia de *La casa a Nord-Est*, della sua finezza e complessità, ma sembrano voler indurci a concludere che si tratta di un romanzo di impianto tradizionale, ci informano che il modello cui si raccorda è quello psicologico del romanzo ottocentesco. Se questo è il romanzo di Maldini, qualcuno di voi si chiederà come mai io sia qui a parlarne. Chi di voi mi conosce come critico letterario, sa dei miei convincimenti, sa della mia militanza nel Gruppo '63, sa delle nostre, mie, polemiche contro il romanzo ottocentesco, contro il romanzo psicologico, la cui struttura ritenevamo – e riteniamo – non capace di esprimere la realtà contemporanea; sa che la nostra preferenza andava e va a romanzi che, più che caratterizzarsi per la presenza di forti contenuti e insomma per il racconto di complesse storie psicologiche, dessero maggiore attenzione alle novità strutturali e alla ricerca linguistica.

Se dunque voi avete letto *La casa a Nord-Est* e conoscete le mie preferenze letterarie avete tutte le ragioni di chiedervi come mai io sono qui a parlare del libro di Maldini: il romanzo di Maldini dovrebbe essere lontano dai miei gusti e andare contro i miei convincimenti: esso infatti a prima vista privilegia il racconto sulla scrittura, i contenuti sul linguaggio. E, forse, chi sa che io e Maldini da giovanotti eravamo molto amici, abitavamo nella stessa città e consumavamo le sue strade con lunghe passeggiate molto pensose: chi conosce questo nostro passato può pensare che io sia qui per un debito di amicizia in ricordo di antichi anni verso i quali nutriamo insieme una profonda nostalgia. Non è così: io apprezzo il libro di Maldini e volentieri ne parlo qui perché si tratta di un libro molto più strano di quanto, a una lettura sommaria, potrebbe apparire.

Vediamo allora di rileggerlo insieme soffermandoci e sottolineando quegli aspetti, magari più nascosti, ai quali è affidato il senso più segreto del romanzo.

Intanto il Nord-Est è appunto il luogo dove la casa sor-

ge. Si tratta di un vecchio rustico situato in un paesaggio assolutamente solitario o che comunque viene percepito dal lettore come un luogo tutto intorno inabitato, lontano da ogni segno di vita umana tanto da provocare un sentimento doloroso, di struggimento di cuore. Il Nord-Est è una terra di frontiera che, come tutte le terre di frontiera, sta un po' di qua e un po' di là e, dunque, non appartiene a nessuno: dunque è quasi un non-luogo. Un sospetto di difficile esistenza (quasi di inesistenza) lo avvolge. La casa cova dentro di sé una doppia memoria storica: la prima, realistica, legata ai soldati della prima guerra mondiale che lì soggiornarono in attesa di andare a morire; la seconda, fantasmatica, relativa a una supposta presenza di Napoleone che lì avrebbe trascorso qualche mese della sua vita; ma di un Napoleone inedito, in contrasto con l'immagine convenzionale che di lui abbiamo e cioè di un Napoleone tutt'altro che eroico e vincente ma un po' perso dietro un dongiovannismo di provincia, sfinito e vinto dalle incombenze amministrative di cui deve farsi carico e che tanto gli pesano da indurlo a richiedere il richiamo in patria.

La prima metà del romanzo è, come si è detto, per intero dedicata alle complesse vicende che scandiscono il riadattamento e la trasformazione del rustico in una casa abitabile.

Ansie, angosce, piaceri del protagonista sono spesi nella richiesta di permessi, incontri con l'architetto-ingegnere, ridistribuzione dei volumi, scelta dei materiali, collocazione dei camini, ecc. e insomma in tutte quelle pratiche legate alla costruzione di una casa. La forte mobilitazione psicologica e mentale del protagonista è attivamente presente e si consuma per intero durante il lungo intervallo in cui la casa ancora non c'è per interrompersi e di fatto tacere a casa finita (e non appena essa diventa abitabile). A questo punto se non cade dal cuore certamente cade dai pensieri del protagonista il quale sembra lì per chiedersi perché mai si sia impegnato in un'avventura del genere e si lascia prendere da un senso di incertezza e di scoramento al pen-

siero che ciò per cui ha speso tante pene e sentimenti è destinato a accogliere la sua solitudine. Vince anche in questo caso un'impressione di vuoto, di inutilità, di difficile esistenza.

E il vuoto, l'impressione di vuoto, si ripete, anzi si aggrava se consideriamo e pensiamo a coloro che abitano le poche ville sparse in quel paesaggio solitario e appartato, in quel Nord-Est dove ora sorge anche la casa del protagonista: si tratta in genere di famiglie nobili, di generali in pensione, di malinconiche signore, dunque in qualche modo di sopravvissuti ai quali non basta l'eventuale impegno affaristico o il rispetto di solide secolari tradizioni (vestono in certe occasioni addirittura il costume locale) per nascondere che stanno solo aspettando di morire. E che sia così ne danno concreta prova in un'occasione che costituisce il centro del romanzo. In un angolo della casa di Marco è stato ritagliato uno spazio in cui improvvisare possibili rappresentazioni teatrali: e il teatro che è il luogo della massima finzione diventa qui il luogo della massima realtà. È infatti nel teatro, nel momento in cui recitano, che i personaggi, gli abitanti delle ville vicine, i nuovi amici di Marco, che abbiamo visto essere come in pensione dalla vita, diventano reali. Invitati a esibirsi sul palcoscenico – giuoco al quale il dovere della disinvoltura gli impedisce di sottrarsi – trovano il coraggio di confessarsi e di mettersi a nudo davanti agli occhi di spettatori finalmente vivi; fanno sfilare storie di amori cui hanno rinunciato, di interessi ai quali hanno abdicato, di pensieri e sentimenti che hanno cancellato. Tutto il loro avere è ciò che non hanno. Sono personaggi che vivono in ciò che non posseggono: personaggi che proiettano la loro verità in una realtà inesistente. Tutto questo naturalmente a cominciare dal protagonista.

Marco ha una storia con Antonia; il loro è un rapporto difficile. Antonia è vedova con una figlia. Vive sola: ma in una casa poco lontana abita un piccolo industriale di una certa età cui Antonia confessa di essere sentimentalmente legata. Di sé non dice altro tanto da suggerire un certo so-

spetto sul significato di quel «sentimentalmente legata». Antonia si concede con una frequenza tutt'altro che regolare a Marco e qualche volta con qualche sufficienza e come distratta. Tanto che a un certo punto – apparentemente perché stanco della routine del possesso; in realtà perché punto dalla consapevolezza della sostanziale vuotaggine del loro rapporto – Marco decide di sparire.

In realtà Antonia è fortemente innamorata di Marco ma sfugge al suo amore e non perché impedita dal pensiero della figlia o da altri rapporti – per esempio quello con l'industriale del legno – cui è «sentimentalmente legata»; qualcosa – di misterioso – la tiene lontana dal suo sentimento al quale il suo orgoglio non le permette di cedere o, al contrario, che sente troppo grande per credere di potere vivere. Così lo proietta in una possibilità lontana che peraltro nega o forse solo nasconde a se stessa. L'amore di Antonia per Marco è tanto più intenso quanto in realtà inesistente.

Marco viene a conoscenza della verità, di essere amato, non direttamente, in un *a tu per tu* con Antonia, ma indirettamente attraverso le allusioni, seppure fin troppo chiare, che Antonia semina nella sua esibizione teatrale. Antonia riesce a parlare e a rendere manifesto ciò che occupa per intero i suoi pensieri e il suo cuore perché protetta dalla finzione teatrale. E quando dopo, molto dopo, si confesserà direttamente a Marco e si darà completamente a lui senza più resistenza, anche in quel caso lo farà perché si sentirà protetta non più dalla finzione teatrale ma dal fatto che di lì a qualche giorno partirà per alcuni anni – e chi può dire che non sia per sempre? – per un paese lontano, oltre oceano, a migliaia e migliaia di chilometri da là. L'irrealtà di quelle ore che caratterizza la vigilia di una partenza senza ritorno avvolge e getta un'ombra di precarietà sui loro abbracci questa volta, per la prima volta, reali.

Partita Antonia, Marco si barcamena tra Roma e la casa a Nord-Est in un vuoto di passioni, di interesse. Dal quel momento Marco cessa di esistere o comunque la sua esistenza cessa di dargli segnali, anche segnali che denuncino

noia e assenza. Finché alcuni anni dopo riceve una lettera da parte dell'amico Ernesto. Da questa lettera Marco viene a sapere che Antonia sta per tornare; che è una discendente di Napoleone (dunque è l'espressione di un ricordo, di una passione intellettuale) e che il convivente di cui lui, Marco, è stato passabilmente geloso (quel costruttore di sedie che Antonia ha seguito in America Latina) forse non è altro che il padre di Antonia. Rinvenuta la lettera - e siamo alle ultime pagine del romanzo - Marco parte per la casa a Nord-Est e lungo tutto il viaggio, costellato di continue soste, si ingozza a ripetizione di tranquillanti, ma non tanto per calmare la sua ansia di arrivare (infatti non si sa se arriva) ma come per riempire una propria interna irresolutezza, l'incertezza che in quel momento lo possiede; non sa se il ritorno nella casa a Nord-Est è per raggiungere Antonia o per raggiungere Napoleone, o per dare corpo alla sua vocazione segreta per la solitudine e l'assenza, o per morire.

Ecco, raccontato così, *La casa a Nord-Est* non è il romanzo dove le cose avvengono - dunque il famoso romanzo di *fatti* di origini ottocentesche - ma è il romanzo dove le cose non avvengono. La verità (o la realtà) che il romanzo predica è in ciò che non si realizza: l'amore tra i protagonisti è tanto più vero quanto più non riesce a farsi realtà; gli amanti non si raggiungono mai e sanno del loro amore solo dopo che esso diviene impossibile. La realtà è in quello che non si ha; forse è nella ricerca, ma nella ricerca abita lo smarrimento.

Lo smarrimento non è altro che un vuoto. Il romanzo di Maldini è la tessitura di questo vuoto. Il filo che adopera per tessere sono le parole, la macchina con cui le combina è il linguaggio; il prodotto è una tessitura dolce, ha il suono di uno sferruzzare gradevole; i fili con cui sviluppa l'intreccio sono fini e sottili; in genere di un colore chiaro o comunque mai troppo netto, corretto dal colore contrario a conferma dell'indisponibilità di Maldini verso prese di posizione troppo univoche: indisponibilità praticata con l'esercizio dell'ironia. Dunque fili sottili; il cui intreccio dà luogo

a disegni fin troppo elegantemente lavorati, al limite del merletto, sazi di grazia e di malinconia. Le parole sanno di amaro, di quell'amaro che al goloso piace più del dolce.

Forse la tessitura appare qui e lì fin troppo preziosa tanto da tendere a strapparsi. Voglio dire che c'è un'insistenza, una cura eccessiva per i particolari che incoraggia, qui e lì, la disattenzione del lettore.

E allora (e semmai) in questo romanzo di Maldini più che un eccesso di *fatti* (di contenuti come Maldini afferma) vi è un eccesso di linguaggio che, non favorendo la concentrazione del lettore, rischia di indurre in lui qualche moto di stanchezza. Se dunque un rimprovero si deve fare a Maldini è semmai quello di non essere sempre riuscito a tenere a freno la lussuria del linguaggio. Di aver fatto troppa letteratura. Vedete: Maldini voleva fare un romanzo di *fatti*, (in cui si raccontassero fatti) ma come sempre accade ai veri scrittori anche quando si propongono di fare un romanzo di *fatti* non sanno scrivere che un romanzo di parole.

Io cercherò di fare[1] alcune ipotesi sulla gestazione di questo romanzo, arrischierò una ricostruzione della fase preparatoria, del percorso intellettuale e dei pensieri che Tabucchi deve aver compiuto prima di arrivare alla stesura. In altre parole mi piacerebbe dare una risposta a queste domande: perché Tabucchi ha scritto questo romanzo così diverso dalla sua precedente produzione, quali difficoltà ha incontrato e come le ha risolte? Accingendosi a scrivere questo romanzo Tabucchi deve aver attraversato un periodo di grande incertezza e sofferenza intellettuale in cui, riflettendo sulla sua produzione passata, deve essersi detto: qualunque cosa essa valga (o non valga) è un problema oramai dei lettori e della critica, non è cosa che mi riguardi più, appartiene a un tempo concluso. Perché la sento così estranea? I romanzi, i racconti che ho scritto fino adesso nascevano in un tempo storico diverso dal presente e che oggi non ritrovo più e comunque si presenta con altri imperativi. Allora più che romanzi io scrivevo non-romanzi, non-racconti, nel senso che sviluppavano (raccontavano) storie qualche volta assurde, qualche volta paradossali e comunque sempre irriverenti verso il modello del racconto realistico, della narrazione logico-coerente. E quando di questo mi rimproveravano, accusandomi di essere uno scrittore evasivo che aveva voltato le spalle alla realtà e alla Storia, anzi alla realtà

[1] Sto parlando al pubblico riunito alla Piccola Scala di Milano per la presentazione di *Sostiene Pereira* (1994).

della Storia, non trovavo difficoltà a tenere in non cale queste accuse: in mio aiuto venivano le parole di un critico americano il quale aveva affermato che se nei miei romanzi o racconti il *cosa accade* è scomparso e il lettore ha l'impressione di leggere una *non-storia* è perché la realtà che ci circonda è preclusa, sfuggente e misteriosa e dunque è proprio nella mia non-storia e nell'angoscia che essa comunica che la realtà trova veritiere immagini di se stessa. Dunque quelle mie, *non-storie*, apparentemente senza senso, o meglio con un senso disturbato, erano il solo modo che avevo a disposizione per raccontare il disordine del mondo. Ma oggi sento che qualcosa è cambiato anche se non so bene cosa: il disordine del mondo è cresciuto a dismisura assumendo il volto di minaccia imminente. Sì, sono caduti i muri ideologici che chiudevano le parti ciascuna nella propria menzogna: ma almeno allora erano chiare le parole delle rispettive menzogne: regnava un finto ordine garantito dall'equilibrio del terrore. Oggi non è più così: oggi, crollate le paratie ideologiche - che proteggevano la menzogna ma anche la consapevolezza che di menzogna si trattava-, il mondo è precipitato in una confusione invincibile. Razzismo, odi etnici, intolleranza religiosa, egoismi di ceto, disprezzo per il vicino, abbandono di ogni pur perversa idealità è il dato comune che oggi, in modo che più virulento non si può, sembra essere esploso, esponendo il mondo, ma più specificamente l'Europa, all'exploit di pericolosi avventurieri e alla minaccia di soluzioni autoritarie. Tra i paesi europei l'Italia poi è uno dei più esposti: la sua cronica debolezza statuale, la precarietà del suo assetto istituzionale, l'improvvisazione della sua scelta unitaria ne fanno il campo di esercitazione di ogni specie di demagogo e di ogni volontà di potenza. La destra, nelle forme più abiette, minaccia il futuro del nostro paese che rischia il ritorno del fascismo: in queste condizioni posso io continuare a raccontare le mie *non-storie* o, per fornire un'idea convincente dell'attuale mondo, devo dar mano al linguaggio diretto, a una comunicazione più esplicita, passando a raccontare delle vere e proprie storie, il cui senso conclu-

so non consenta alcun dubbio e frantumi ogni alibi e tentativo di fuga?

Tabucchi deve essersi detto: ora è tempo che anche la letteratura, che pure vive dell'autonomia dei suoi significati e dei suoi fini, trovi il modo di un suo impegno diretto nel mondo. Ma come? Che cosa ha a che fare la letteratura con la verità della politica, della morale, della giustizia? La sua natura è di parlare *a* e *di* se stessa. È vero: ma in determinati momenti, e questo è uno di quelli, può accadere che quelle verità acquistino un'urgenza tale da imporsi (obbligatoriamente) agli occhi dello scrittore, che allora non può (anche se vuole) evitare di fare i conti con essi. E certo qui la letteratura incontra il più arduo dei suoi problemi: quello di far posto a quelle verità evitando di incorrere in toni predicatori e banalmente propagandistici. Con quale strategia espressiva e accorgimenti formali Tabucchi ha evitato questo pericolo? Vediamo. Dunque il romanzo che si appresta a scrivere questa volta racconterà una *storia storia*, ricca di allusioni alle vicende politico-sociali che travagliano il tempo dell'attualità; come riesce a non caderne prigioniero? A questo fine intanto arretrerà nel tempo e troverà la trama che fa per lui in un episodio di persecuzione e di morte ambientato nel Portogallo di Salazar negli anni Trenta.

Inoltre sempre al fine di creare distanza, di ottenere un effetto di allontanamento, non metterà al centro del romanzo il giovane vittima dell'atto di persecuzione e di morte ma uno stanco e triste giornalista che, casualmente e nolente, è testimone di quell'atto. Dunque l'eroe del romanzo è un personaggio di basso profilo, un uomo qualunque. Si chiama Pereira e dirige la pagina culturale di un modesto quotidiano della capitale portoghese. Non beve, non frequenta posti strani, non ha ambizioni, «vive come se fosse morto», nel ricordo della moglie da poco scomparsa. Il suo paese è governato da una dittatura e nel paese vicino, la Spagna, Franco sta avendo la meglio sui repubblicani: ma lui non ne sembra interessato, ciò che sta succedendo non sembra riguardarlo e le poche notizie di cui viene a conoscenza le

raccoglie dal cameriere del bar, dove va a consumare omelette alle erbe e limonate con molto zucchero. Lui, cattolico, ama gli scrittori cattolici francesi, nei quali apprezza l'atmosfera alta, quasi di distacco dalla vita. Ha un senso mortuario della cultura come cosa che appartiene a chi non è più. Un giorno legge in un'intervista culturale un articolo sulla morte; incuriosito ne cerca l'autore: è un giovane neolaureato di origine italiana che non impiega più di tanto a chiamare a lavorare al suo fianco come praticante. Ma Pereira non sa che il giovane neolaureato, insieme alla fidanzata Marta e a uno strano cugino, è coinvolto in un affare pericoloso: cercare armi e soldi per aiutare la lotta dei repubblicani contro Franco. Quando lo viene a sapere accoglie la notizia con serenità: pur non condividendone l'impresa (anche perché non ne vede la pericolosità convinto, come lui dice, che alla fine «tutto si aggiusta»), cerca (come può) di aiutarli. Ma «tutto non si aggiusta» per niente: il giovane praticante, braccato dalla polizia segreta portoghese, trova rifugio nella casa del giornalista dove tuttavia, nonostante le precauzioni prese, viene raggiunto e barbaramente trucidato. L'assassinio è stato compiuto sotto gli occhi esterrefatti di Pereira il quale a questo punto non può più tacere: trova il coraggio e l'astuzia di scrivere e fare uscire un articolo in cui racconta l'orrendo crimine e indica i nomi degli assassini; poi, impossessatosi di un passaporto falso, lasciato dal giovane praticante, si avvia verso l'aeroporto.

La narrazione si svolge tra limonate zuccherate e omelette alle erbe, le camicie sudate del protagonista, qualche considerazione letteraria (anche geniale), la clinica dove Pereira va a curare la sua obesità, i discorsi con l'immagine della moglie morta, i dialoghi sull'anima col dottor Cardoso, le traduzioni da Balzac e Daudet. Soltanto nelle ultime pagine cogliamo una certa accelerazione e accensione narrativa. La guerra civile spagnola con le sue guerniche e la repressione salazariana sono lontane, sullo sfondo, come date per sottintese. Per di più a sottolineare più oltre la lontananza, Tabucchi aggiunge la sua diffidenza di autore alla

vaghezza del suo protagonista-eroe: infatti distingue le sue responsabilità dalle affermazioni del suo protagonista, preoccupandosi di chiosarle continuamente con la interlocuzione: *Sostiene Pereira*. È lui, Pereira, a dire e pensare quel che dice e pensa e è a lui e solo a lui che si può chiederne conto: in proposito l'autore non vuole entrare e rifiuta di farsi garante della autenticità di quanto Pereira afferma.

Ecco, tutta la credibilità del romanzo sta in questo effetto di allontanamento, in questa sua epicità sacrificata, nell'esercizio continuato di un'azione di spegnimento di qualsiasi enfasi, in una sorta di *understatement* narrativo che permette all'autore di nascondere dietro le parole dette le parole che non si possono dire. Ché questa è la caratteristica della grande letteratura: sapere parlare d'altro e oltre la sua lettera: promuovere l'uscita delle parole dall'ambito ristretto in cui usualmente (nel linguaggio comune) sono racchiuse e aprirle a una più ampia circolazione di significati e di suggestioni dove (grazie ai quali) acquistano il loro valore definitivo e misterioso. L'operazione, questa operazione, è riuscita, come meglio non poteva, a Tabucchi che, con *Sostiene Pereira*, ha scritto il suo romanzo più sorprendente e intrigante.

APPENDICE 3

LE POLEMICHE DEL GIORNO DOPO: BOTTA E RISPOSTA

(Tra le colpe della neoavanguardia anche la sconfitta della sinistra nelle elezioni del marzo 1994.)

Federico de Melis
intervista
Giovanni Raboni[1]

È scattata l'ora del Grande Riciclaggio. In tutti i settori, a tutti i livelli, in tutte le generazioni. È un gioco d'abilità, così, cercare e trovare le eccezioni. Soprattutto tra gli intellettuali e in particolare tra gli opinionisti.

Un'autentica mosca bianca – bianca quanto i suoi capelli e la sua barba – è Giovanni Raboni, raffinato francesista, poeta, critico letterario e teatrale sul Corriere della Sera, *giornale per cui anche svolge il ruolo inattuale di «moralista». Dinanzi agli sviluppi del nostro paese Raboni ha assunto un atteggiamento perplesso, che però non gli ha impedito, durante la campagna elettorale, di esporsi in prima persona con Rifondazione Comunista. «Ora, dopo la vittoria di Berlusconi, temo seriamente per la democrazia» dice Raboni, e aggiunge: «Ma quel che più ferisce è il volto dell'Italia che ne viene fuori. Un paese vuoto, senza alcuna memoria, che aderisce in modo del tutto naturale a modelli bassissimi».*

Alcuni «moralisti» come lei sostengono che la responsabilità primaria di questo stato di cose la porti la televisione.

Il mio lavoro mi fa forse prestare particolare attenzione a questo aspetto, che ritengo centrale. Io credo che il modello Berlusconi, contagiando la televisione pubblica e moltissimi luoghi della comunica-

[1] «il manifesto», martedì 19 aprile 1994.

zione, abbia contribuito fortemente alla regressione culturale, che ora si manifesta compiutamente ma viviamo ormai da molti anni. Forse non avevamo previsto questo grado di corruzione, e la sorta di teorema che l'ha prodotta: certo è che alcuni di noi da molto tempo paventavano i pericoli insiti nel meccanismo dei media italiani. E ora si può dire che solo un mezzo spaventoso, o spaventosamente utilizzato, quale la televisione, poteva riuscire a pervertire la verità come è stato fatto nella recente campagna elettorale, in cui il cadavere di un regime è risorto presentandosi come la novità, e con un volto ancora peggiore. Un fantastico processo di metamorfosi: un miracolo, senza dubbio.

Non ritiene tuttavia che la sinistra abbia compiuto errori fatali in fatto di strategie televisive?

Certo, ma nel senso dell'accondiscendenza al modello dominante, agli imperativi sortiti da quel vero e proprio colpo di stato che ha rappresentato la legge Mammì. Raitre è stata speculare a Berlusconi. S'è contrabbandato come eccentrico, o addirittura rivoluzionario, qualcosa che è semplicemente volgare: questa demagogia, questo insensato flirtare col mercato, con la «gente»... La resa a mani basse del servizio pubblico alla logica dell'audience appare a posteriori inquietante.

Allora con quali strategie culturali la sinistra avrebbe potuto vincere?

In tutta verità io credo che i meccanismi siano più forti. È inutile illudersi di poterli orientare «in modo diverso». Certo è, comunque, che nessuno a sinistra vi si è applicato. Nell'industria culturale, questi meccanismi implicano la distruzione di aspettative che non rispondano al modello dato, il quale è definito su base quantitativa. Le minoranze sono cancellate. Nell'editoria credo che questo sia un approccio demenziale anche dal punto di vista del mercato, che dovrebbe preoccuparsi di creare e coltivare letture e lettori diversificati. Ma chi può crearli? Nelle grandi case editrici, al posto di Sereni, Vittorini, Debenedetti, per fare il caso della Mondadori, si incontrano oggi manager, solo manager. Ciò che si riflette anche, naturalmente, sulla ricerca letteraria, sulla formazione degli scrittori nuovi, che prima era in gran parte appannaggio, appunto, dei «quadri» intellettuali.

D'accordo, ma era fatale questo esito?

Per la sinistra era necessario confrontarsi con la cultura di massa, ma, per esempio, la strada indicata negli anni sessanta da Eco

*e Del Buono si rivela ora illusoria. Era promettente ma forse è stata imboccata male, perché alla fin fine ha prodotto gli editoriali di Paolo Villaggio sull'*Unità. *Allora non mi sembrava di dover condividere l'idea pasoliniana secondo cui la trasformazione del «popolo» in «massa» annulla ogni possibilità di progetto. Ma Pasolini aveva ragione. Oppure – che è un'altra possibilità – ha sbagliato chi si è mosso nel concreto della politica, della gestione, e rimane che un'altra strada sarebbe stata possibile, con altre menti, progetti diversi. Oggi possiamo soltanto constatare quel che è successo.*

Quel che è successo trova un riscontro anche sul piano più propriamente letterario?

Sì, nel senso del degrado culturale a cui ha contribuito nel nostro paese la ricerca letteraria d'avanguardia. Da parte mia già negli anni sessanta nutrivo fortissimi sospetti verso la neo-avanguardia, il Gruppo 63. Ne intuivo le fortissime connessioni ideologiche col sistema neo-capitalistico nascente. Era già scritto, quello che sarebbe stato l'esito: Raitre, colla sua pretesa di modernità, colle gambe «culturali» di Alba Parietti.

Che cosa la colpisce di più, del sistema che sta nascendo?

Quel che sconcerta è il liquefarsi della forma-partito come garanzia democratica. Con tutto quello di cui i partiti sono responsabili, rimane che non s'è trovata una forma di mediazione politica altrettanto partecipativa. Non s'è riflettuto abbastanza sul fatto che, a parte i modi con cui ha preso il potere, a parte le sue posizioni, è la forma organizzativa di Forza Italia a tradirne lo spirito totalitario. Nei partiti della prima repubblica era garantito il dissenso interno, il confronto dialettico. Ma nel partito-azienda di Berlusconi chi è che dissente? Chi è nella condizione di libertà intellettuale per poterlo fare? È lo spirito dell'azienda, col ricatto che comporta, a vincere. E questo, pensate, è del tutto acquisito dallo spirito pubblico.

Il trasformismo politico ha un suo equivalente, secondo lei, anche nel ceto intellettuale?

È fatale, considerato il basso profilo etico degli intellettuali e della borghesia italiani.

E che cosa pensa del revisionismo?

Ho paura che il discorso sia passato. Non che contro *il fascismo si potesse ormai costruire alcunché, e da molti anni. L'antifasci-*

smo lo si considerava acquisito. Invece oggi torna necessario riaffermarlo per il vuoto immenso in cui cadono, ad esempio, trasmissioni come Combat *o affermazioni assurde come quelle di Fini su Mussolini «grande statista». Mi rendo conto che può suonare «reazionario», ma dentro e speculare a un grande processo di conservazione dei privilegi s'è svolto, sul piano culturale e antropologico, qualcosa di simile a una rivoluzione sanguinaria, che è stata la totale cancellazione d'ogni valore.*

Franco Cordelli[1]

Pierluigi Battista ha ricordato sulla Stampa *del 22 marzo un mio vecchio articolo (penso fosse d'un anno fa) nel quale discutendo alcuni errori di Angelo Guglielmi usavo la parola «crimini». In effetti, ha ragione Battista. Gli errori sono errori e i crimini sono crimini. Bisognerebbe controllare meglio le proprie metafore. Tuttavia, su quegli «errori» voglio tornare: non sui singoli ma sull'insieme, diciamo sulla filosofia di Guglielmi, quella che ha contribuito alla produzione del paradosso spiritosamente commentato da Oreste del Buono ancora sulla* Stampa *del 12 aprile: il cuore dei giovani fans di Raitre batte a sinistra ma il loro voto è andato a destra.*

Il punto di riferimento di Guglielmi continua ad essere Gadda. Ancora dice: noi, negli anni Sessanta, abitavamo in Gadda. Era, sicuramente, un bell'abitare. Aveva una funzione estetica; e aveva una funzione ideologico-politica. La cultura egemone (era la cultura di sinistra) viveva ormai parassitariamente sui valori della Resistenza. Era una cultura di «valori», altisonante, enfatica, lamentosa. L'antiideologismo di Guglielmi e dell'avanguardia era necessario, fu sommamente benefico (e formativo per chi, come me, si formò in quegli anni: Gadda, il grande Gadda, era un reazionario ecc.).
Tutto ciò aveva senso. Ma aveva senso, appunto trent'anni fa. La reiterata, ossessiva, applicazione di un credo letterario (dichiarazione

[1] «Tuttolibri», n° 900, aprile 1994.

di guerra ai «valori»), per di più trasferita sul piano del grande mercato (televisivo) che cosa ha realmente prodotto? Una specie nuova: il cinismo frivolo e leggero. La tattica si è rivelata una strategia: non più guerra ai valori in nome di qualcos'altro; ma in nome di niente. A lungo andare, il fine ha coinciso con il mezzo. Se non c'è un fine, il mezzo (in questo caso il mercato) diventa il fine. Gli eroi nazionali, cioè gli eroi della sinistra, sono diventati i cronisti e i comici di Raitre. Prima erano Rossellini e Pasolini (cito questi due nomi perché Santoro avocò a sé il neorealismo contemporaneo), poi la loro parodia. La cultura della sinistra è diventata una cultura parodistica. Un esempio viene dal manifesto *del 2 aprile. Roberto Silvestri, raccontando* Matinée, *il nuovo film di Joe Dante, distingue due Americhe: «quella che piace a Berlusconi è* square, *quella che piace a noi è* hipster». *Oltre ad essere meramente manichea, questa idea è snobismo di sinistra, essere più a sinistra e più moderni della vecchia, logora sinistra di Guglielmi e di Raitre. Sul piano dello snobismo americano, l'America di Guglielmi e di Raitre dovrebbe essere più o meno quella di Veltroni, l'America clintoniana: che rende il mondo meno manicheo dividendolo in tre invece che in due. Ma la logica è la stessa. È quella che declina le proprie generalità nello stesso numero del* manifesto, *dove Norma Rangeri ironizza su una frase di D'Alema in un'intervista apparsa il giorno prima sulla* Stampa. *Che dice il povero D'Alema? Niente meno che questo: che lui legge libri e guarda poco la televisione! Povero D'Alema: vinto e, per di più, ingenuo! Ha l'innominabile colpa di trascurare la televisione e di dichiararlo. Fatalmente, «nessuna pietà per Ulzana», prende le bacchettate – come ne distribuiva ai suoi bei tempi Beniamino Placido, il grande sodale di Guglielmi, ad ognuno che avesse l'impudenza di essere distratto rispetto ai programmi televisivi o di preferire Norman Mailer a Stephen King.*

La logica, dico, è la stessa, ed è quella che ha svuotato a poco a poco dal suo interno la cosiddetta sinistra di tutto ciò che aveva non solo quando Togliatti leggeva Gramsci, ma quando Alessandro Natta diceva di amare Ritratto di signora *di Henry James. È la logica che produce televisive rubriche di libri fatalmente populiste; e che porta Serena Dandini a stupirsi (citando, credo, un cortometraggio di Mario Martone, e ironizzando – come è naturale) che Umberto*

Eco sia stato battuto da Mike Bongiorno. Questa invece è la cosa più normale e più coerente del mondo – un evento in verità benefico, che sgombra il terreno dagli equivoci, rende visibile il campo di battaglia. Che cosa è in effetti Umberto Eco se non il critico di Mike Bongiorno? Che altro ha fatto (metaforicamente) se non occuparsi di lui? L'uno è intrinseco all'altro, come un grande critico è intrinseco al suo grande (o meno grande) autore. Se gli studi di Joyce vengono abbandonati perché Mike Bongiorno urge, non è normale che Mike Bongiorno vinca? Era lui a dettare le regole del gioco, il campo d'azione e il codice! Dopotutto, come doveva essere, il Paese reale non era così remoto dall'altro, ferocemente demonizzato.

Questo è l'«errore» della sinistra che piange, come trent'anni fa, e che Guglielmi, Eco e la loro generazione hanno prodotto: la grande, somma, disumana ipocrisia di bollare come cretini, contemporaneamente, Mike Bongiorno e Massimo D'Alema (o Alessandro Natta). La spropositata hybris non solo di voler vincere (voler vincere implica sempre una qualche hybris) ma di voler vincere a due tavoli. Da una parte la pretesa di guidare le sorti della nazione, della cultura, della civiltà, che è il semplice, illuministico, pedagogico snobismo dei vecchi tempi. Dall'altra la pretesa di ottenere questo scopo alimentando il proprio privilegio: essere al centro della scena, cioè del mercato. Non solo la qualità, ma anche la quantità. Non solo lo snobismo, ma anche l'antisnobismo. In queste condizioni, non è sorprendente che a vincere siano gli altri, quelli che praticano vie meno contorte, più dirette, più brevi. Le vie con cui si arriva prima e, con populismo manifesto e con brutale cinismo, si dichiara senza mezzi termini l'irredimibile «prevalenza del cretino».

Angelo Guglielmi

Triste destino il nostro: fino a ieri avevamo la colpa, grave, di aver distrutto la narrativa italiana – che veniva identificata con il *romanzo ben fatto*; oggi a quella colpa si aggiunge quest'altra di avere collaborato – anzi di essere i primi re-

sponsabili - della sconfitta della sinistra nelle elezioni del 27 marzo. Alla base di queste colpe ci sarebbe il nostro cinismo, l'azione (irresponsabilmente) terroristica da noi compiuta contro la cultura alta, dei nostri padri, quel mondo di valori intorno a cui nacque l'unità d'Italia. In pratica Dio, Patria, Re. In verità (e fuori di celia) Cordelli ci porta accuse ben più circostanziate: ci dice che se ieri (negli anni Sessanta), quando la cultura di sinistra viveva parassitariamente sui valori della Resistenza, manifestando un tono enfatico e declamatorio, la nostra azione terroristica era benemerita, oggi non lo è più. Questa impostazione, l'impostazione di questa accusa, presenta due errori, nasce da una doppia incomprensione o meglio da una lettura superficiale e banale della contestazione culturale cui noi abbiamo dato vita (e praticato) trent'anni fa come della natura dell'oggi e delle domande che pone. Il nostro anti-ideologismo d'antan non era semplicemente la protesta verso la cultura altisonante e lamentosa (che allora sembrava trionfare) ma era il rifiuto di un mondo preconfezionato, chiuso in una cappa di orientamento e di fini che sacrificava e opprimeva ogni possibilità di crescita e di sviluppo vitale. Per noi il mondo era in carcere, incatenato da valori di comodo (da una parte l'enfasi resistenziale e l'obbligo dell'impegno, dall'altra il rifugio nel privato e l'intimismo becero); occorreva liberarlo e restituirgli il piacere di vivere. Sicché piuttosto che un attacco al mondo dei valori, la nostra era un'azione di smascheramento volta a ristabilire l'agibilità del pensiero, lo spirito di ricerca, la tensione intellettuale. Voleva essere un'azione di ricupero di ciò che avevamo perduto, un ritorno alla concretezza delle cose dalle quali ci avevano allontanato la cultura retorica e della consolazione. Un ritorno a risentire il sapore della realtà e a rimasticarne gli umori. Il nostro anti-ideologismo prima che un movimento contro era una proposta di nuovi valori, il valore della fantasia (essenziale non per sognare, come si credeva, ma per fare); il valore del pensiero (non come rifugio in cui trovare riparo ma come rischio e campo di ricerca); il valore della verità

(non come risposta ma come domanda); il valore della volontà (non come imposizione ma come determinazione); il valore della parola (non come memoria ma come azione). Questi erano i valori che noi affermavamo trent'anni fa, sostenuti dalla migliore e più avanzata cultura europea che finalmente acquistava cittadinanza (o meglio solo circolazione commerciale) anche in Italia. E sono valori che se hanno trovato forma e espressione in una particolare congiuntura storica, rispetto a quella non volevano essere una risposta provvisoria, ma un superamento definitivo.

Accadde tuttavia che noi non facemmo i conti con la *natura* della cultura italiana, rimasta già da qualche secolo estranea alle novità del moderno, sottovalutammo (magari consapevolmente) la sua resistenza a ripensarci, a mettere in crisi le sue certezze, a uscire dai rifugi in cui si nascondeva. Era una cultura sulla difensiva, che utilizzava i valori della tradizione come alibi della sua impotenza. Sicché non esitò un minuto, non appena ne ebbe l'occasione, a tornare in sé, a sottrarsi alla critica che la generazione degli anni Sessanta aveva portato alla sua decrepita monumentalità, a restaurare i vecchi idoli e dèi (che quella critica aveva fatto così pericolosamente crollare). Con gli anni Settanta dunque ebbe inizio la restaurazione, e dura ancora. Riapparve il vecchio mondo, magari con abiti più decenti ma con la stessa incapacità (e non volontà) di elaborare prospettive in grado di dare nuovo smalto e vita alla sua presenza. In letteratura si tornò al romanzo ben fatto (quello de *La marchesa uscì alle cinque*); nei comportamenti sociali al superamento degli sbarramenti dell'etica, ritenuti pericolosi per l'attività produttiva ridotta a traffico clandestino; in politica alla rinuncia all'idea stessa di minoranza e alla pratica dell'opposizione, in un generale *embrassons-nous* in cui tutti i gatti sono bigi. Anche la cultura di sinistra, seppure con esitazione e menando a giustificazione nobili intenti, partecipò alla realizzazione di questa *sinistra* pacificazione, sotto la quale si consumavano i più gravi delitti di ingiustizia e di corruzione. E sbagliò. Noi, per parte nostra, protagonisti e eredi

degli anni Sessanta, cosa avremmo dovuto fare? Abbiamo deciso di continuare (né potevamo fare altro) a essere una presenza disturbante e nelle più gravi responsabilità che ci erano state affidate nel campo della comunicazione ci siamo proposti di perseguire un'azione di violenta critica ai linguaggi conformisti e ufficiali, travolgendo tabù e pregiudizi radicati. Non vedevamo altro ruolo per noi che quello di tenere in disordine la realtà, in modo che dalle fessure potesse sorgere e organizzarsi il *nuovo* (una prospettiva di organizzazione sociale più democratica e umana). Avrebbe dovuto approfittarne la sinistra e finalmente imporre la sua egemonia, e per un momento, subito dopo le amministrative del dicembre scorso,[1] è parso che ci riuscisse; ma l'illusione non durò più di tanto: l'armamentario culturale di cui disponeva era vecchio; era stato sì rinnovato dopo il crollo del muro di Berlino ma a favore di vecchie idee e scelte di stile tra liberismo ante-prima-guerra-mondiale e solidarismo-scout. La sinistra si presentava come la continuità buona e perbene del regime che Di Pietro aveva affondato: con il senno di poi diciamo che non aveva nessuna possibilità di vincere. E allora, signor Cordelli, o caro Franco, la colpa è (pure) nostra? È vero (o potrebbe essere vero) che i giovani che vanno in visibilio per *Blob* o *Tunnel* poi hanno votato a destra. Ma che significa? Anche noi, che abbiamo sempre votato a sinistra, leggevamo solo il reazionario Gadda, il razzista Céline o il fascista Pound. La cultura non prescrive comportamenti ma spinge verso spazi aperti (nel senso che funziona da stimolo per la produzione di sempre nuovi segni e significati) a disposizione di chiunque ha matassa e filo da tessere: importante è che la matassa non capiti (come è successo questa volta) in mani sbagliate, premiando opportunismi e false novità. Ma siamo stati noi magari con *Cinico TV* a darglielo in mano o non sono stati gli errori della sinistra o meglio l'inadeguatezza del suo armamentario di idee, di passioni, di interessi?

[1] Dicembre 1993.

Signor Cordelli, o caro Franco (scegli tu), dì la verità, cosa ti ha mosso a scrivere quello che hai scritto, a sproloquiare di valori che noi avremmo tradito, di pratiche di cinismo cui ci saremmo abbandonati per amore di gloria e di facili consensi? In chiusura scrivi che avremmo preferito «la quantità alla qualità»: che cosa intendi per quantità? Forse la quantità di foto, interviste, apparizioni, articoli di cui siamo *accablés*? Non dartene pena, è più che altro un fastidio.

Giulio Ferroni[1]

Non dovrebbe tanto inquietarsi Angelo Guglielmi per la sorte di quel «nuovo» a cui tanto tiene, per lo sviluppo e crescita continui della cultura fattuale ed energetica da lui tanto agognata. Non dovrebbe inquietarsi perché, come qualcun altro ha già notato, è stata davvero quella cultura, con la sua Tv e la sua ideologia, a vincere le elezioni! Dietro la scorza del risultato elettorale, si è data la vittoria di quei modi di comunicazione e rapporto, di quegli effetti e di quegli schemi mentali che sono stati sostenuti e promossi dalla televisione «di sinistra»: una televisione che ha cercato una spettacolarizzazione integrale della realtà; una televisione che, pretendendo di far parlare la stessa realtà, ha dato la stura ad un parlato senza confini, ad un'aggressività di massa, a «smascheramenti» a vuoto, ad una comicità narcisistica, ad una dilapidazione e nullificazione fattuale dei contenuti «democratici»: una televisione che ha creduto di rifiutare come «ideologia» ogni etica civile, ogni razionalità critica, ogni responsabilità «pubblica».

Di fronte ad un intervento davvero chiarificatore come quello di Cordelli, Guglielmi ribadisce ora la continuità assoluta tra il proprio modello televisivo e la linea di contestazione culturale da lui definita ai tempi del Gruppo 63: e ripropone con la dogmatica sicurezza alcuni slogan *che possono avere avuto qualche motivazione nell'oriz-*

[1] «Tuttolibri», n. 902, aprile 1994.

zonte degli anni Sessanta, ma che non sono in grado di fornire nessun lume critico su di un mondo e su di una cultura che in questi trenta anni hanno subito mutazioni radicali ed estreme.

Gli slogan *che il critico ripropone (fantasia come fare, pensiero come ricerca, verità come domanda, volontà come determinazione, parola come azione) costituiscono in realtà solo degli schemi vuoti, molto simili a quelli pubblicitari: si pretendono antiideologici, ma si basano su quell'ideologia vitalistica ed energetica che ha variamente percorso questo secolo e che, pretendendo di favorire direttamente l'accelerazione della vita sociale verso il «nuovo», ha quasi sempre avuto esiti autoritari, terroristici o burocratici. Chi non accetta questa ideologia, può da Guglielmi essere facilmente liquidato come «conservatore»: eppure basterebbe guardarsi intorno per comprendere come questo scorcio finale di secolo e di millennio abbia fatto del tutto cadere il mito dell'accelerazione sociale, con tutte le illusorie nozioni di sviluppo e di crescita all'infinito.*

Conservatore è oggi chi non è in grado di avvertire la saturazione degli spazi e dei messaggi, chi rifiuta l'impegno sempre più necessario di pensare e combattere gli squilibri distruttivi che minacciano l'intero sistema civile, chi crede di collaborare ad un «nuovo» ciecamente emergente dal flusso della realtà. Nel quadro «complesso» della società attuale la mera contestazione della realtà e del linguaggio si risolve in collaborazione alla irrazionale deriva che mina equilibri materiali e mentali, in conferma incessante del già dato, di quel movimento di vorticosa degradazione, che trova la sua forma perfetta nella comunicazione pubblicitaria.

Veramente agghiacciante appare in questo contesto l'indifferenza a quelli che un tempo si chiamavano i «contenuti»; cioè alle ipotesi di vita, agli scambi e ai rapporti tra le persone, al senso dell'«esperienza» e della «distanza», della «civiltà» che le forme culturali hanno tradizionalmente mediato. Su questa indifferenza ai contenuti si è sviluppata una comicità che, salvo poche eccezioni, ha trasformato in parodia ogni aspetto della vita e dell'esperienza, creando nel pubblico (non in quello degli smaliziati intellettuali, ma in quello dei comuni spettatori-elettori) una vera e propria impossibilità e incapacità di distinguere il parodiante dal parodiato: ogni cosa e ogni persona si sono rovesciate in parodia di se stesse. Il piccolo schermo ha

saputo azzerare tutta la «realtà» alla parodia, allo specchio rovesciato di se stessa e di altro; ha fatto di ogni storia una ripetizione, di ogni tragedia una farsa.

Accanto a questa incontrollata «crescita» della parodia, si è imposto il delirio della parola rivendicante e giudicante, l'affermazione indiscriminata di diritti incapaci di nutrire dubbi su se stessi; si è svolto un sistema dell'informazione come violazione sistematica, negazione di ogni intimità e riservatezza degli esseri umani, esibizione ininterrotta del dolore e della colpa, scempio della stessa giustizia trasformata in spettacolo. Chi ha creduto nel valore dirompente e «democratico» dello shock, *ribaltando ogni momento del vivere sulla neutralità dissacrante del mezzo visivo, ha certo elaborato schemi che sono stati raccolti e adattati dalla concorrenza berlusconiana: ma in primo luogo, rifiutando di «educare» la coscienza civile globale del paese, ha educato le vecchie «maggioranze silenziose» sempre in agguato a divenire «maggioranze rumorose» e sfrontate, liberandole da antichi pudori e vergogne, dando la stura a quella cupa aggressività reazionaria che giace nel fondo del corpo sociale di questo paese.*

È stata proprio la sinistra a fornire una «pedagogia rovesciata» alla destra, invitandola ad esprimersi e a riconoscersi senza pudori, a ritrovare la più spregiudicata ed intollerante aggressività: ha aperto la strada al trionfo della politica come apparenza parodica, come effetto pubblicitario, come assoluto karaoke. *E non vedo proprio come per tutto ciò si possano chiamare ancora in causa un Gadda o un Céline, la cui viscerale contestazione del linguaggio partiva proprio dall'orrore della costipazione, della violazione, dell'esibizione, dal rifiuto dell'invasione abnorme degli oggetti e della comunicazione degradata.*

Certo la responsabilità per la situazione attuale non è tutta della televisione; molte sono le cose che la sinistra non è stata capace di vedere e di fare, molti i fantasmi di cui non è riuscita a liberarsi. Ma nella televisione si è consumata nel modo più esplicito la vittoria di un blob *infinito, che ovviamente si fa beffe di tutte le riflessioni di intellettuali e «professori» e riduce naturalmente tutti i nostri discorsi, anche quelli che veniamo qui facendo, ad un'ennesima vuota parodia. Se la sinistra vorrà ripartire, dovrà saper guardare indietro,*

ritrovare quell'orizzonte razionale, etico, civile, illuministico, che solo essa può far resistere e «conservare» contro il cieco vitalismo e gli illusori miracoli di un «nuovo» che promette solo apparenza e disgregazione.

Enzo Siciliano[1]

È in corso, sulle colonne di Tuttolibri *una sfida tra Franco Cordelli e Angelo Guglielmi: il cosiddetto terrorismo intellettuale di Raitre è stato utile o no alla sinistra? Cordelli sostiene che è stato deleterio. Guglielmi scavalca la questione. Difende i principi, e conclude: «È vero (o potrebbe essere vero) che i giovani che vanno in visibilio per* Blob *e per* Tunnel, *poi hanno votato a destra. Ma che significa? Anche noi, che abbiamo votato a sinistra, leggevamo solo il reazionario Gadda, il razzista Céline e il fascista Pound. La cultura non prescrive comportamenti ma spinge verso spazi aperti a disposizione di chiunque ha matassa e filo da tessere...».*

Parole sante. Ma qualche cosa bisogna pure aggiungere. Blob, Avanzi, Tunnel, *vanno benissimo: la parola che deve essere azione, sostiene Guglielmi. Osserverei: si rideva, si ride, ma c'era, c'è, poco da ridere.*

Dunque, la cultura vive solo se apre spazi nuovi. Apre spazi se ci fa capire che il fascismo in Pound non tocca, come in effetti non tocca, le vere possibilità del poeta; apre spazi se ci mette a confronto con il di più di realtà che sconvolge la lettera del razzismo in Céline. Insomma, questi spazi si aprono se Pound e Céline non restano semplici oggetti di culto da nessun punto di vista. Quanto a Gadda, che ammirava De Gaulle, lui come pochi altri ha saputo capire i moti regressivi, la cecità o l'ambiguità che si nascondono nell'animo degli italiani.

Le poche paginette di un racconto come «San Giorgio in casa Brocchi», che stupefacente sommario di storia morale e collettiva sono. E che gran stile di satira condensano. Si ride leggendo, ma si capisce

[1] «la Repubblica», giovedì 28 aprile 1994.

anche quanto poco da ridere ci sia. Secoli di educazione parrocchiale si sbriciolano nella lingua di Gadda, ma resta salda, intoccata la lucidità del giudizio, e dell'intuizione, per cui agiscono in noi anticorpi a legioni. È un atto dell'intelligenza e della passione a liquidare la zavorra della storia. La parola, a quel punto, è veramente attiva, come lo è sempre in ogni opera di reale espressione, da Omero in poi.

Ma Guglielmi difende lo stile della sua rete televisiva, l'originalità che l'ha distinta, e dal suo punto di vista niente da eccepire. Quello che mi meraviglia è una mossa da scaricabarile che Guglielmi mette in atto per giustificarsi. Si chiede, infatti: a far votare a destra i fans di Cinico tv, *di* Avanzi *e di* Blob, *forse «non saranno stati gli errori della sinistra o meglio l'inadeguatezza del suo armamentario di idee, di passioni, di interessi?».*

La domanda è buona, ma Guglielmi dovrebbe porla anzitutto a se stesso. Come direttore di Raitre, nella sinistra, il suo ruolo non è stato trascurabile. Gli errori, l'inadeguatezza di idee, di passioni eccetera di cui parla perché non dovrebbe coinvolgere anche lui e la sua rete?
Lo dico perché nella partita politica che si è giocata in Italia, e che si continua a giocare, la televisione nel suo complesso sta in primo piano.

La difesa che Guglielmi fa è senza dubbio generosa ma è generosa soltanto verso se stesso. La questione è che di là da Blob *e il resto, la sinistra è parsa non avere altra cultura che, alla sostanza, appariva essere la medesima cultura dell'avversario, solo col segno meno davanti.*

Capisco che questo non è facile da accettare, ma purtroppo è un dato di fatto incontrovertibile. Se la sinistra da un lato elaborava un programma economico di governo sulla cui aderenza alla reale situazione italiana pochi in buona fede hanno avuto da eccepire, per il resto la fantasia della stessa sinistra non produceva gli anticorpi necessari per dar credito a un'azione che veramente manifestasse quanto in profondo volesse calarsi nella nostra società per renderla moderna, sul serio europea, più sensibile e articolata nella sua interezza. Demagogia e manierismi parodistici hanno invece finito per totalizzare, attraverso il teleschermo, ogni altra immagine, ogni altro messaggio: ed erano, tutto sommato, parodismi ed elaborazioni demagogiche di

qualità scontrosa ed elitaria che ribadivano i confini di uno schieramento, non li dilatavano.

Questa, secondo me, è stata la vera inadeguatezza della sinistra che Raitre sintetizzava come meglio non si sarebbe potuto. Ed era un meglio in negativo.

Guglielmi accusa, nell'armamentario della sinistra, vecchie idee legate a un «liberismo ante-prima-guerra-mondiale e solidarismo scout». Accidenti quanto di questo c'era nelle trasmissioni della rete da lui diretta. Il fatto è che, badando a «tenere in disordine la realtà» (sempre parole di Guglielmi), si è fatta della pura, ossidata ideologia, si è cristallizzato un comportamento, si è agito sulla base di preconcetti: si è evitato di capire quale fosse la logica dell'avversario, la sua duttilità, la sua prensilità su esigenze sociali che non erano legate a questo o a quell'ordine, a questo o a quel disordine, ma volevano essere capite per quel che erano, crudamente giustificate dall'esistente. Erano esigenze soltanto determinate dall'immaginario comune? Non erano per questo trascurabili, o poco incisive sulla direzione del voto.

La cultura che Raitre ha sintetizzato era una cultura autistica: produceva soltanto certezze, per di più da troppo tempo accreditate: non ha prodotto anticorpi, quelle possibilità realmente revulsive che costruiscono il nuovo e lo rendono persuasivo.

Corrado Augias[1]

Caro Direttore, la sinistra comincia a discutere il suo ruolo culturale. Era ora. Pochi hanno notato che nel programma elettorale dei progressisti questo tema era piuttosto carente. Per fortuna l'attenzione culturale dall'altra parte era ancora più scarsa e si è evitato così un confronto imbarazzante.

Di che cosa dunque si discute? Provo a riassumere. Per quasi un quarto di secolo dopo la fine della guerra, la sinistra ha goduto in Italia di una forte prevalenza culturale. Talmente forte che ogni

[1] «l'Unità», giovedì 28 aprile 1994.

tanto qualcuno parla di una vera egemonia, molto estesa: dal cinema alle maggiori case editrici, senza contare il resto.

Da qualche anno per la verità questa prevalenza o egemonia si era ridimensionata, nel senso che era diventata meno forte, più articolata e anche affiancata, sempre più spesso, da altre idee e autori estranei al patrimonio culturale della sinistra. Niente di male, ovviamente, ma si trattava di una novità che avrebbe dovuto essere registrata e discussa, cosa che invece non è successa.

Comunque, col senno di poi possiamo dire che i segni di una ondata culturale di destra da qualche anno si stavano intensificando. Aumentava la circolazione di autori e correnti d'ispirazione, irrazionalista, antiliberale, antistoricista, spiritualista e, in campo storico, revisionista rispetto a una sistemazione del XX secolo che sembrava consolidata.

Non voglio certo dire che chi ha votato a destra il 27 marzo lo ha fatto perché sedotto dalla lettura di Spengler, di Celine o del «Siddharta» di Hesse. L'incultura di questa destra comincia dal suo atteggiamento esplicitamente anti-intellettuale: ci sono, in quello schieramento, persone che si vantano di non aver mai aperto un libro. Però, con quel po' di storicismo rimasto (sempre meno anche quello, per la verità) riconosciamo che un certo nesso si può trovare tra ciò che si stampa e ciò che le grandi masse, comprese quelle totalmente incolte, respirano nell'aria, avvertono nello «spirito del tempo». Queste novità sono anche più evidenti nel panorama televisivo degli ultimi anni. Non è vero, per esempio, che la campagna elettorale di «Forza Italia» sia stata un blitz di due mesi o poco più affidato ai comizi di alcuni conduttori di telegiornale o di qualche facinoroso oratore. La verità è che il partito di Berlusconi ha fatto una campagna durata più o meno una dozzina d'anni, cioè tutto il tempo in cui le sue televisioni hanno seguitato a diffondere programmi basati sul miraggio di una felicità da supermercato. Come in una commedia di Ionesco eravamo diventati «berluscones» e non lo sapevamo. Non abbastanza, almeno.

Che cosa faceva la tv di sinistra mentre andava in onda quel paese dei balocchi fondato sui prosciutti di Mike Bongiorno, le soap-operas, le prominenti tette di destra? La tv di sinistra assestava è vero parecchi colpi al vecchio sistema dei partiti ma soprattutto sfoggiava

grande ironia, un disincanto al limite del cinismo, in una parola «decostruiva». Non si tratta di criticare questo o quel programma o autore che anzi, singolarmente presi, programmi e autori della tv di sinistra erano quasi sempre i migliori e comunque di prim'ordine. Il problema è che gli uni e gli altri erano inseriti in un progetto editoriale così volutamente negativo da rasentare il nichilismo.

In questa impari guerra televisiva si sono confrontate due, diciamo così, filosofie. Rozza e certe volte umiliante quella di destra. Raffinata quella di sinistra, duttile, però portatrice di cinismo frivolo, espressione di una ammiccante parodia il cui messaggio era che dietro i valori di un sistema corrotto, ridotto alla carcassa di se stesso, non c'era niente che valesse la pena di prendere sul serio, non altri valori o strumenti o programmi o idee – nulla.

I valori della tv di destra erano una povera cosa però di immensa efficacia popolare. La risposta della tv di sinistra è stata dal punto di vista propositivo uguale a zero tanto più che, almeno negli ultimi due anni, la tv di sinistra si è sfrenata in una rincorsa all'audience che l'ha resa in tutto simile alla tv commerciale. Solo che, a parità di fini, la tv commerciale ha vinto perché «credeva» in qualcosa, quella di sinistra ha perso perché non credeva in niente. Con felice sintesi Oreste Del Buono ha riassunto questo fallimento figlio del narcisismo nella formula: i giovani hanno riso a sinistra ma poi hanno votato a destra.

L'operazione così coerentemente condotta dalla tv di sinistra richiama sia un paragone con i giudici di Mani Pulite sia un precedente di qualche decennio fa. Anche il pool della procura milanese ha assestato potenti colpi al sistema dei partiti in cambio di niente. Se mai fosse possibile una graduatoria, non so a chi andrebbe il primo posto nell'opera di demolizione del barcollante edificio della prima repubblica. Se prevarrebbero cioè certi provvedimenti giudiziari o certi programmi della tv di sinistra. Resta una differenza: ai giudici, al di là di quei provvedimenti, altro non si chiedeva né competeva. Una tv, di sinistra o non di sinistra, avrebbe dovuto offrire, dopo il colpo, la faccia propositiva di un compiuto programma intellettuale.

Questo non è successo perché la sinistra, e vengo al precedente, ha applicato in tv lo stesso procedimento demolitorio usato trent'anni fa dalle avanguardie letterarie per liberarsi dei ceppi formali ed espressivi

di un realismo che – a loro dire – si stava esaurendo. L'operazione allora riuscì a consolidarsi in una voga, peraltro priva di frutti. Ripetuta meccanicamente in tv ha dato i risultati che ha dato non solo perché la tv è un mezzo più potente ma anche perché tagliare a fette le ideologie e un'intera cultura è un po' più rischioso che non preferire un modulo narrativo a un altro. Infatti il significato, la lettura di questa esperienza è stata prevalentemente politica.

Ci si potrebbe chiedere se il vuoto della tv di sinistra non sia stato lo specchio dell'altro e più grande vuoto dell'intera sinistra nel suo complesso. Può darsi che anche in questo ci sia un po' di verità anche se personalmente credo che, al pari della politica, anche le strategie editoriali dovrebbero temere il vuoto. Se vuoto c'era, si trattava di provare a riempirlo in qualche modo, prima comunque che lo facessero gli altri. Quasi tutto sarebbe stato meglio della cultura parodistica e della parodia della cultura con la quale la tv di sinistra ci ha così piacevolmente intrattenuto per anni.

Enrico Mentana[1]

Caro Direttore, ho letto con interesse e con un po' di preoccupazione l'intervento di Corrado Augias pubblicato ieri da l'Unità. *In esso viene, per la prima volta, data dignità culturale a una serie di locuzioni un po' da brivido, come «tv di destra» e «tv di sinistra». Non sono d'accordo neanche un po' con quanto dice Augias. Scrivere che per oltre un decennio è stata concepita e realizzata una televisione basata «sul miraggio di una felicità da supermercato», al fine di far vincere Berlusconi alle elezioni, mi pare una manifestazione di odio preconcetto prima di tutto nei confronti del mezzo televisivo. Nessuno potrà mai misurare la distanza di posizioni tra il povero Amendola che lodava le qualità «innate» di Raffaella Carrà e Augias che arriva a condannare le «prominenti tette di destra» (rimpianto delle amazzoni, o peggio?). Fuor di scherzo, quello di dare valenza politica ai palinsesti o ai sin-*

[1] «l'Unità», venerdì 29 aprile 1994.

goli programmi televisivi è – secondo me – il peggior errore culturale, prima ancora che politico, che si possa compiere. La televisione commerciale si fa in tutto il mondo come in Italia, e i «prosciutti di Mike Bongiorno» (che freudianamente Augias regala alla destra insieme ai già citati seni) sono l'equivalente dei prodotti sponsorizzati nei programmi gemelli della Ruota della Fortuna *che fanno record d'ascolto negli altri paesi a guida conservatrice o progressista.*

È sempre illusorio cercare di catalogare come di destra o di sinistra le trasmissioni tv (qualcuno potrebbe magari dire che certe trasmissioni sono di destra proprio perché allontanano da sé, per la selettività dei temi, la maggior parte dei telespettatori...), figuriamoci pensare a veri e propri progetti strategici via etere. Se passasse la tesi di Augias si avallerebbe ogni lottizzazione, passata, presente e futura, dato che una tv di destra la può fare solo gente di destra. E, quel che per me sarebbe ancora peggio, si riabiliterebbe un ruolo «pedagogico» della televisione, che poi nella realtà vorrebbe dire pensare ai programmi in modo strumentale (è utile questa trasmissione, questo conduttore, questo collegamento, questa scenografia alla causa della destra/sinistra?). L'amicizia e la stima che ho per Corrado non mi impedisce di confessare che trovo agghiacciante questa frase del suo intervento: «I valori della tv di destra erano una povera cosa però di immensa efficacia popolare. La risposta della tv di sinistra è stata dal punto di vista propositivo uguale a zero tanto più che almeno negli ultimi due anni la tv si è sfrenata in una corsa all'audience che l'ha resa in tutto simile alla tv commerciale». Ne discende che, secondo Augias, una tv commerciale non può essere di sinistra, una tv di sinistra non deve rincorrere l'ascolto (e quindi dev'essere sovvenzionata da tutti i cittadini), una tv di sinistra deve essere propositiva.

Tre orrori concettuali, e sopra di essi quell'abbaglio terribile, di una «tv di sinistra», che qualcuno (Guglielmi ovviamente) avrebbe creato e gestito, mancando colpevolmente all'obbligo propositivo: di passare, presumo, dai programmi televisivi al programma politico (primo punto: al bando le tette e i prosciutti). La tv di sinistra avrebbe assolto sì alla «pars destruens» («l'opera di demolizione del barcollante edificio della prima Repubblica») trascurando «la faccia propositiva

di un compiuto programma intellettuale». Scopro così, in una volta sola, tante cose: di aver creato il tg della destra, di essermi contrapposto alla tv della sinistra, di aver seguito programmi di questa tv di sinistra che avrebbe dovuto indottrinarmi ma, per la diserzione di Guglielmi e dei suoi, hanno mancato a questo ruolo, ostacolando così il successo progressista. Aiuto! È assolutamente necessario che la gente di tv ricominci seriamente a discutere, senza steccati e senza queste fantascientifiche recriminazioni. Già troppe parti politiche hanno pagato un prezzo salatissimo a questo abbaglio culturale, determinando una realtà virtuale del piccolo schermo e poi fidandosi di essa. È l'abbaglio che inizia con la tv a monopolio democristiano mobilitata contro il divorzio (1974) e che poi – elezione dopo elezione – si è confermato sempre *nella chimera di far vincere chi si coltivava televisivamente e di far perdere chi si censurava. Credere che la tv possa creare fenomeni illusori è la prima delle illusioni. Né vale mettere in campo ogni considerazione sulle egemonie o sulle ondate culturali. Esse sono sempre state fenomeni marginali o del tutto assenti rispetto alla televisione, un mezzo di comunicazione che ribalta completamente la logica delle elites. La tv per tutti, lo è per definizione, lo è nella realtà. La tv è per di più ormai fatta di palinsesti personalizzati, col telecomando ognuno si fa la «sua rete». Può così abbinare la* Ruota della fortuna *al* Rosso e il nero, *il prosciutto alla denuncia. Da qualche tempo può anche scegliere tra un programma targato Guglielmi e uno di Augias: e se poi voterà Berlusconi?*

Angelo Guglielmi

Che ne direste di un tipo adulto e progressista che va in giro sostenendo che i progressisti hanno perso le elezioni per colpa della Terza Rete? Di *il Rosso e il Nero* e *Milano-Italia*, di *Blob* e *Tunnel*!? Intanto che è uno scriteriato; poi che cerca consolazione alle sue pene di sconfitto; poi che fa come quei falsi tutori dell'ordine che, per non credere alla pro-

pria inettitudine, individuano il colpevole nel primo malcapitato che incontrano.

Intanto in che modo la Terza Rete avrebbe determinato la sconfitta della Sinistra? Costruendo una offerta di cui grande parte è dedicata ai programmi da ridere proprio quando da ridere non c'è proprio nulla. Di qui l'accusa di cinismo, nichilismo, incoscienza. La stessa incoscienza - lo scrive qualcuno sull'«Unità» - dei Magistrati di Mani Pulite che hanno affossato un regime senza preoccuparsi di averne uno migliore. Dunque Terza Rete e Magistrati hanno svolto un ruolo di pura decostruzione dell'esistente rinunciando a ogni ruolo propositivo come sarebbe stato loro dovere (sic!).

Siamo dunque alla vecchia idea, che oggi viene ripetuta fino alla noia, che la televisione ha tutte le colpe: di aver fatto vincere Berlusconi, di aver fatto perdere i progressisti, di non aver insegnato ai giovani chi è Badoglio, di aver corrotto l'innocenza dei fanciulli e di aver indotto molti adulti a atti violenti anche contro se stessi. E tante altre. Anzi tutte le altre. Evidentemente anche quella di non avere impedito la prevalenza del divorzio, dell'aborto e di Rutelli.

Colpe pesanti, pesantissime ma così poco serie. Vero è che spinti dall'emozione della sconfitta, o forse approfittandone, si va consumando qualche battuta postuma di un duello iniziato negli anni Sessanta tra contenutisti e formalisti, realisti e astrattisti o, in un ambito più strettamente letterario, tra Moravia e Gadda, Cassola e Calvino. Per intanto sgomberiamo il terreno da un possibile equivoco. Per sinistra culturale si intende genericamente e troppo semplicisticamente la cultura dei partiti della sinistra. Sono invece due cose diverse.

Da una parte vi è la sinistra culturale, dall'altra vi sono i partiti di sinistra che possono benissimo convivere e, anzi, in questa fase mi pare addirittura si identifichino con la destra culturale. Le prove? Prendiamo due valori sicuramente della sinistra politica: il concetto di pubblico e quello di solidarietà. Si può per caso negare che tanto l'uno che l'altro sono stati gestiti in queste elezioni e prima con un'ottica

di destra, cioè orientata innanzitutto a conservare anziché sviluppare e innovare?

È mai possibile che nella riflessione sui mezzi di comunicazione la sinistra politica quando parla di pubblico lo scambi con il toccasana della libertà, neutralità, obiettività dell'informazione? Che ne dicono in proposito Scalfari, Pintor, Montanelli e tanti altri illustri direttori dell'informazione non-pubblica? E è mai possibile che quando parla di solidarietà la sinistra politica ponga la questione in modo tale da farla sempre sembrare una penalizzazione anziché una modalità dello sviluppo? E perché qualcuno non ci accusi di giuocare con le parole e nessuno si rifiuti di vedere ciò che è fin troppo chiaro diciamo che la cultura di sinistra è una tensione a crescere, un atteggiamento volto a cogliere ogni opportunità del nuovo e dunque l'esercizio di una azione di corrosiva pulizia, sia ragionante sia irridente, nei confronti delle incrostazioni, degli opportunismi, degli interessi perversi e delle pigrizie che devastano la nostra vita politica e civile e ostacolano la possibilità di un futuro diverso.

E tornando alle nostre povere cose letterarie, che sono il campo in cui i nostri accusatori militano, la distinzione appena fatta tra sinistra culturale e sinistra politica è la stessa che negli anni Sessanta richiamavamo per spiegare perché il muratore Metello del progressista Pratolini o i minatori delle zolfare del barone Guttuso fossero culturalmente di destra mentre il commissario Ciccio Ingravallo del malagodiano Gadda o le Merde d'artista di Piero Manzoni fossero culturalmente di sinistra. E per stare ai nostri contestatori qualcuno può pensare che Augias o Siciliano, per il fatto di aver votato per i progressisti e di averne pianto la sconfitta, siano perciò parte della sinistra culturale? Chi legge le loro opere può trovare la facile risposta.

Certo siamo ben contenti che tanti dabbenuomini culturalmente di destra votino fedelmente a sinistra ma non possiamo reprimere la speranza che in futuro la sinistra politica sappia far tesoro della sinistra culturale e allora, quando l'evento si dispiegherà, certo riuscirà a vincere.

INDICE DEI NOMI E DELLE OPERE

INDICE DEI NOMI

Abbagnano, Nicola 62
Abbate, Fulvio 137
Adorno, Theodor Wiesengrund 30 79 100
Alfredo, Gargiulo 55
Almansi, Guido 81
Amendola, Giorgio 222
Anceschi, Luciano 40 41 73 74
Aragon, Louis 34
Arbasino, Alberto 32 54 113 132 133 135 164-166 179 185
Asor Rosa, Alberto 35-37
Aubigné, (Théodore) Agrippa d' 41
Augias, Corrado 219 222-224 226

Bachtin, Michail Michailovič 92
Badoglio, Pietro 160 225
Baldini, Antonio 55
Balestrini, Nanni 56 57 66 142 143
Ballo (editore) 62
Balzac, Honoré de 96 200
Banfi, Antonio 62
Baricco, Alessandro 112 144 158 159
Barilli, Renato 29 30 55 57 184
Barthes, Roland 77 78
Battista, Pierluigi 208
Baudelaire, Charles 27 149
Beati '72 45
Benedetti, Arrigo 45
Benni, Stefano 64 154
Benjamin, Walter 79 101 102 114
Berardinelli, Alfonso 82 113-116 179
Berlusconi, Silvio 171 205-207 209 220 222 224 225
Bianciotti, Hector 58
Bompiani, Valentino (editore) 95
Bonardi, Luigi *v.* Malerba Luigi
Bongiorno, Mike 210 220 223
Bontempelli, Massimo 53
Borges Acevedo, Jorge Luis 64
Bosio, Laura 127
Brancati, Vitaliano 27
Braudel, Fernand 96 145
Brecht, Bertolt 62 74 101
Breton, Robert 160
Bufalino, Gesualdo 129 130
Busi, Aldo 24 45-48 65 90
Buzzati, Dino 166

Calasso, Roberto 99 100 102
Calcaterra, Carlo 40
Calvino, Italo 24 39 40 53 76 77 81 92 94 115 129 146*n* 167 171 184 225
Campana, Dino 39 139
Campanile, Achille 26
Campo, Rossana 125
Camus, Albert 160
Canetti, Elias 130 131 175 186
Carrà, Raffaella 222
Cases, Cesare 78 79
Cassola, Carlo 53 104 105 120 225
Cattaneo, Carlo 103
Cavalli, Patrizia 115
Celati, Gianni 19 20 52 86 112*n*
Céline, Louis-Ferdinand 34 186 213 216 217 220

Cerami, Vincenzo 87 88
Citati, Piero 95 156
Coletti, Vittorio 93 94
Comisso, Giovanni 55 162
Comolli, Giampiero 107 149 151 153
Compton-Burnett, Ivy 165
Consolo, Vincenzo 168
Conte, Giuseppe 93 136
Contini, Gianfranco 80*n* 146
Corbin, Alain 28*n*
Cordelli, Franco 44 45 69 70 149 151 208 213 214 217
Covito, Carmen 153 154
Croce, Benedetto 134

D'Alema, Massimo 209 210
Dandini, Serena 209
Dante Alighieri 10 27 146 186
Dante, Joe 209
Daudet, Alphonse 200
Debenedetti, Antonio 64 135 136
Debenedetti, Giacomo 9 35 36 81*n* 118 119 159 187 206
De Carlo, Andrea 169-171
De Gaulle, Charles 217
Del Buono, Oreste 207 208 221
Del Giudice, Daniele 24 179
Deleuze, Gilles 30
Delfini, Antonio 125
De Luca, Erri 88 120 121
De Maria, Luciano 29
De Melis, Federico 205
De Robertis, Giuseppe 55
De Sanctis, Francesco 27
Di Pietro, Antonio 213
Doninelli, Luca 109
Dostoevskij, Fëdor 70 109
Dürrenmatt, Friedrich 49

Eco, Umberto 32 61 62 82 183 185 206 209-210
Einstein, Albert 118
Eliot, Thomas Stearns 10

Ferrante, Elena 107
Ferreri, Marco 70 118
Ferretti, Giancarlo 80*n*
Ferroni, Giulio 214
Fini, Gianfranco 208
Fiori, Giuseppe 138 139
Flaiano, Ennio 90 91 160
Fortunato, Mario 87
Franco (Bahamonde), Francisco 108 199 200
Frassinelli, Carlo (editore) 62
Freud, Sigmund 23 104 118 135

Gadda, Carlo Emilio 16 17 33 54 55 63 80 91 102-104 112 119 120 145-147 166 167 177 208 213 216-218 225 226
García Lorca, Federico 138*n*
Gautier, Théophile 149
Geymonat, Lodovico 62
Giolitti, Giovanni 32
Giudici, Giovanni 115
Giuliani, Alfredo 95 108 156 180
Gnocchi, Gene 147
Góngora y Argote, Luis de 41
Gorkij, Maksim 74
Gotta, Salvatore 91
Gramsci, Antonio 62 209
Graziani, Rodolfo 160
Grillo, Giuseppe 155
Guattari, Félix 30
Guglielmi, Angelo 82*n* 97 98*n* 208-210 214 215 217-219 223 224
Guidi, Virgilio 46 48
Guttuso, Renato 150 226

Hesse, Hermann 220

Ionesco, Eugène 220

James, Henry 209
Jameson, Fredric 168
Joppolo, Beniamino 160
Joyce, James 10 27 34 36 62 135 163 165 186 210

Kafka, Franz 27 43 62 81 135 163 166
Keaton, Buster 147
King, Stephen 209
Kraus, Karl 79 100
Kundera, Milan 15*n*

Landolfi, Tommaso 80 81 109 121
Latini, Brunetto 130
Leavitt, David 64
Leonetti, Francesco 26
Leopardi, Giacomo 27 33 94
Lodoli, Marco 77 110 128
Lombardi, Germano 157 158 160 161
Lorenz, Konrad 29
Lotman, Jurij Michajlovič 92
Luce, Henry 60
Luperini, Romano 168*n*
Lukács, György 78

Maggiolini, Giorgio 136
Magnani, Anna 42
Mailer, Norman 209
Maldini, Sergio 189 190 194 195
Malerba, Luigi 68 81 85 86 184
Mallarmé, Stéphane 27 37
Mammì, Oscar 206
Manganelli, Giorgio 23 24 43 59 60 61 63 69 95 106 166 185
Mannuzzu, Salvatore 89
Manzoni, Alessandro 27 33 65 79 103 145
Manzoni, Piero 226
Maraini, Dacia 151
Mariani, Mario 25
Mariotti, Giovanni 141
Martone, Mario 209
Marx, Karl 10 118 135
Marzullo, Gigi 155
Maupassant, Guy de 163
Maurensig, Paolo 126
Melega, Gianluigi 167
Meneghello, Luigi 133 134
Mentana, Enrico 222
Montale, Eugenio 46 48 115
Montanelli, Indro 226
Morante, Elsa 115
Moravia, Alberto 53 119 123 147 150 152 166 225
Morovich, Enrico 25 26
Morselli, Guido 97*n*
Mortara Garavelli, Bice 95
Moses, Roberto 60
Mozart, Wolfang Amadeus 10 132
Musil, Robert 27 135 146 163 165
Mussolini, Benito 22 55 160 208

Naldini, Nico 162*n*
Napoleone, Bonaparte 191 194
Natta, Alessandro 209 210
Nietzsche, Friedrich 40 100
Nigro, Raffaele 97 98

Omero 27 186 218
Orengo, Nico 71 111
Ortega y Gasset, José 96
Ortese, Anna Maria 143

Palandri, Enrico 76
Palazzeschi, Aldo 53 154
Pampaloni, Geno 98 109
Papa, Marco 117
Pariani, Laura 142
Parietti, Alba 207
Parise, Goffredo 185
Pasolini, Pier Paolo 17 18 44 53 115 122 123 166 207 209
Pavese, Cesare 53
Pazzi, Roberto 50
Parec, Georges 185 186
Pérez-Pérez, Luisa 107-109
Petrignani, Sandra 139
Picasso, Pablo 150
Picca, Aurelio 105 106
Piemontese, Felice 113
Pintor, Luigi 116 117*n* 226
Pirandello, Luigi 27 36 159 163
Pirro, Ugo 41 42
Pitigrilli (Segre, Dino) 25
Pizzuto, Antonio 168
Placido, Beniamino 209
Poirot-Delpech, Bernard 179
Polo, Marco 130
Pontiggia, Giuseppe 43 44 66 68 99 151 179 185
Porta, Antonio 103 142 179 185
Pound, Ezra 10 213 217
Pratolini, Vasco 53 120 226
Proust, Marcel 27 36 118 146 153

Raboni, Giovanni 205
Radice, Marco 134
Rangeri, Norma 209

Rasy, Elisabetta 96 142
Ravera, Lidia 134
Rea, Domenico 125
Richardson, Samuel 15
Rilke, Rainer Maria 10
Robbe-Grillet, Alain 29 30 51 179 180
Rockefeller, Nelson 60
Romagnoli, Gabriele 148
Romanò, Angelo 97
Romano, Lalla 57 123 124
Rosa (editore) 62
Roscioni, Giancarlo 17 145 146
Rossellini, Roberto 209
Rutelli, Francesco 225

Saba, Umberto 160
Salabelle, Maurizio 107
Salazar, Antonio dé Oliveira 199
Sanguineti, Edoardo 9 79 80 171 179 185 187
Santoro, Michele 209
Sartre, Jean-Paul 44
Savinio, Alberto 26 53 148
Scalfari, Eugenio 226
Scalise, Gregorio 115
Scelba, Mario 124
Schönberg, Arnold 62 132
Sciascia, Leonardo 18 27 64 65
Segre, Cesare 93*n* 167 168
Segre, Dino *v.* Pitigrilli
Sereni, Clara 137
Sereni, Vittorio 206
Shakespeare, William 10 27 41 177 186
Siciliano, Enzo 217 226
Silvestri, Roberto 209
Soffici, Ardengo 55
Soldati, Mario 163
Sollers, Philippe 51 138 179 180
Spellmann, Francis Joseph 60
Spengler, Oswald 220
Stanghellini, Arturo 55
Starnone, Domenico 140
Steiner, George 10 156
Stendhal 27 65
Sterne, Laurence 15
Stravinskij, Igor (Fëdorovič) 62
Stuparich, Giani 55
Svevo, Italo 43 118 159 163 186

Tabucchi, Antonio 49 59 111 197 199-201
Tadini, Emilio 140 145
Tamaro, Susanna 163
Tecchi, Bonaventura 91
Testa, Anna Maria 128 129
Todorov, Tzvetan 95*n* 96*n* 179 180
Togliatti, Palmiro 209
Tolstoj, Lev Nikolaevič 18 27
Tondelli, Pier Vittorio 71-73 84
Tozzi, Federigo 159 160

Vanoni, Ornella 24 25
Valéry, Paul 10
Vassalli, Sebastiano 20 39 75 133 139 179
Veltroni, Walter 209
Verga, Giovanni 27
Villaggio, Paolo 207
Vittorini, Elio 27 53 62 206
Volponi, Paolo 20 21 23 115 185
Voltaire 18

Wilson, Edmund 59
Wölfflin, Heinrich 40

Yeats, William Butler 62

Zanzotto, Andrea 115
Zavattini, Cesare 26

INDICE DELLE OPERE

Aceto, arcobaleno (Erri De Luca, Feltrinelli, Milano 1992) 120
Adalgisa, L' (Carlo Emilio Gadda, *Romanzi e racconti*, 2 voll. Garzanti, Milano 1988-89) 103 120 146
Alcova elettrica, 1913: il futurismo italiano processato per oltraggio al pudore, L' (Sebastiano Vassalli, Einaudi, Torino 1986) 75
Altra amante, L' (Elisabetta Rasy, Garzanti, Milano 1990) 96
Altri libertini (Pier Vittorio Tondelli, Feltrinelli, Milano 1980) 85
Amanti assassinati da una pernice (Federico García Lorca, Guanda, Parma 1993) 138*n*
Amore molesto, L' (Elena Ferrante, E/O, Roma 1992) 107
Assistente inaffidabile, Un (Maurizio Salabelle, Bollati Boringhieri, Torino 1992) 107
Atlante occidentale (Daniele Del Giudice, Einaudi, Torino 1985) 24
Autodizionario degli scrittori italiani (Felice Piemontese, Leonardo, Milano 1990) 113
Avanguardia e sperimentalismo (Angelo Guglielmi, Feltrinelli, Milano 1964) 82*n*
Avventure di Guizzardi, Le (Gianni Celati, Einaudi, Torino 1973) 19*n*
Bagheria (Dacia Maraini, Rizzoli, Milano 1993) 151
Ballo di famiglia (David Leavitt, Mondadori, Milano 1986) 64
Barone rampante, Il (Italo Calvino, Mondadori, Milano 1957) 54
Baronessa dell'Olivento, La (Raffaele Nigro, Camunia, Milano 1990) 98
Bar sotto il mare, Il (Stefano Benni, Feltrinelli, Milano 1987) 63*n*
Beltà, La (Andrea Zanzotto, Mondadori, Milano 1968) 115
Boccalone (Enrico Palandri, Feltrinelli, Milano 1988) 76
Borghese piccolo piccolo, Un (Vincenzo Cerami, Garzanti, Milano 1976) 87 88
Bruttina stagionata, La (Carmen Covito, Bompiani, Milano 1993) 153

Camere separate (Pier Vittorio Tondelli, Feltrinelli, Milano 1980) 85
Cantos, I (Ezra Pound) 10
Capitale, Il (Karl Marx) 10
Capriccio italiano (Edoardo Sanguineti, Feltrinelli, Milano 1963) 9 187
Cardillo addolorato, Il (Anna Maria Ortese, Adelphi, Milano 1993) 143
Casa a Nord-Est, La (Sergio Maldini, Marsilio, Venezia 1991) 187 189 190 194

Caso di coscienza, Un (Lalla Romano, Bollati Boringhieri, Torino 1992) 123
Castelli di rabbia (Alessandro Baricco, Rizzoli, Milano 1991) 112 113
Cercando l'imperatore (Roberto Pazzi, Marietti, Genova 1985) 50
Che cosa è la poesia? (Luciano Anceschi, Zanichelli, Bologna 1986) 74*n*
Cigno, Il (Sebastiano Vassalli, Einaudi, Torino 1993) 133
Città invisibili, Le (Italo Calvino, Einaudi, Torino 1977) 24
Cognizione del dolore, La (Carlo Emilio Gadda, *Romanzi e racconti*, 2 voll., Garzanti, Milano 1988-89) 103 120 145*n* 146 147 177
Con gli occhi chiusi (Federigo Tozzi, Garzanti, Milano 1993) 157
Compagnia dei celestini, La (Stefano Benni, Feltrinelli, Milano 1992) 154
Corporale (Paolo Volponi, Einaudi, Torino 1974) 115
Crampi (Marco Lodoli, Einaudi, Torino 1992) 110
Critique de la critique (Tzvetan Todorov, tr. it. *Critica della critica*, Einaudi, Torino 1986) 179
Cruciverba (Leonardo Sciascia, Einaudi, Torino 1983) 64*n*

Dall'inferno (Giorgio Manganelli, Rizzoli, Milano 1985) 43*43*
Del barocco e altre prove (Luciano Anceschi, Vallecchi, Firenze 1953) 41*n*
Demoni, I (Fëdor Dostoevskij) 70
Diario (Guido Morselli, Adelphi, Milano 1988) 97*n*
Diario di un millennio che fugge (Marco Lodoli, Theoria, Roma-Napoli 1986) 77
Di corno e d'oro (Laura Pariani, Sellerio, Palermo 1993) 142*n*
Dimenticati, I (Laura Bosio, Milano, Feltrinelli 1993) 127
Dispatrio, Il (Luigi Meneghello, Rizzoli, Milano 1993) 133*n*
Dogana d'amore (Nico Orengo, Rizzoli, Milano 1986)
Due zittelle, Le (Tommaso Landolfi, Vallecchi, Firenze 1958) 121

Eccesso di zelo (Domenico Starnone, Feltrinelli, Milano 1993) 140
Elogio della fuga (Raffaele Nigro, Guida, Napoli 1991) 98
Fausse maîtresse, La (Honoré de Balzac, tr. it. *La falsa amante*, Ultra, Milano 1944) 96
Fedeli d'amore (Giuseppe Conte, Rizzoli, Milano 1993) 136*n*
Femmes (Philippe Sollers, Gallimard, Paris 1983) 51 179
Ferrovia locale (Carlo Cassola, Rizzoli, Milano 1968) 104 105
Filo dell'orizzonte (Antonio Tabucchi, Feltrinelli, Milano 1986) 59
Fratelli d'Italia (Alberto Arbasino, Adelphi, Milano 1994[3]) 132 164 165
Fu Mattia Pascal, Il (Luigi Pirandello) 36
Fuochi del Basento, I (Raffaele Nigro, Camunia, Milano 1987) 97-98
Furiosi, I (Nanni Balestrini, Bompiani, Milano 1994) 142*n*

Generalissimo, Il (Luisa Pérez-Pérez, Bollati Boringhieri, Torino 1992) 107-109
Giardino delle Esperidi, Il (Giuseppe Pontiggia, Adelphi, Milano 1984) 43*n*
Giorni della nuvola, I (Giuseppe Conte, Rizzoli, Milano 1993) 136*n*
Giuoco dei regni (Clara Sereni, Giunti, Firenze 1993) 137*n*
Grande circo invalido (Marco Lodoli, Einaudi, Torino 1993) 128
Guerrin Meschino (Gesualdo Bufalino, Bompiani, Milano 1993) 130

Hilarotragoedia (Giorgio Manganelli, Adelphi, Milano 1964) 69

Iliade (Omero) 143
Incendiario, 1905-1909, L' (Aldo Palazzeschi, Ediz. Futuriste di Poesia, Milano 1913) 154
In principio erano le mutande (Rossana Campo, Feltrinelli, Milano 1992) 125
Instabile Atlantico, L' (Germano Lombardi, Bollati Boringhieri, Torino 1993) 157
Invasioni (Antonio Porta, Mondadori, Milano 1984) 179
Italiano d'autore (Vittorio Coletti, Marietti, Genova 1989) 94*n*

Jacques e il suo padrone (Milan Kundera, Adelphi, Milano 1981) 15*n*

Lanciatore di giavellotto, Il (Paolo Volponi, Einaudi, Torino 1981) 20-23
Leggere e amare (Anna Maria Testa, Feltrinelli, Milano 1983) 128
Lepre, La (Vincenzo Cerami, Garzanti, Milano 1988) 88
Letteratura come menzogna, La (Giorgio Manganelli, Adelphi, Milano 1967) 59 60*n*
Letteratura del risparmio (Angelo Guglielmi, Bompiani, Milano 1973) 98*n*
Luoghi naturali (Mario Fortunato, Einaudi, Torino 1988) 87

Mare non bagna Napoli, Il (Anna Maria Ortese, Einaudi, Torino 1953) 143 144
Macno (Andrea De Carlo, Bompiani, Milano 1984) 8
Manovre di artiglieri di campagna (Carlo Emilio Gadda, *Romanzi e racconti*, 2 voll., Garzanti, Milano 1988-89) 91
Manuale di retorica (Bice Mortara Garavelli, Bompiani, Milano 1989) 95
Marziano a Roma, Un (Ennio Flaiano, Einaudi, Torino 1960) 91
Matilde (Giovanni Mariotti, Anabasi, Milano 1993) 141
Metello (Vasco Pratolini, Mondadori, Milano 1960) 120
Mezzi di trasporto (Elisabetta Rasy, Garzanti, Milano 1993) 142*n*
Minima moralia (Theodor Wiesengrund Adorno, Einaudi, Torino 1979) 44
Miracoli quotidiani (Enrico Morovich, Sellerio, Palermo 1938) 25*n*
Miroir qui revient, Le (Alain Robbe-Grillet, tr. it. *Lo specchio che ritorna*, Spirali, Milano 1985) 51 179

Narratori delle pianure (Gianni Celati, Feltrinelli, Milano 1985) 52
Narratori delle riserve (Gianni Celati, Feltrinelli, Milano 1992) 112
Navi in bottiglia (Gabriele Romagnoli, Mondadori, Milano 1993)
Ninfa plebea (Domenico Rea, Leonardo, Milano 1992) 125
Nome della rosa, Il (Umberto Eco, Bompiani, Milano 1980) 32 179
Non ora, non qui (Erri De Luca, Feltrinelli, Milano 1989) 88
Notte della cometa. Il romanzo di Dino Campana, La (Sebastiano Vassalli, Einaudi, Torino 1984) 139
Novelle del ducato in fiamme (Carlo Emilio Gadda, *Romanzi e racconti*, 2 voll., Garzanti, Milano 1988-89) 103

Opera aperta (Umberto Eco, Bompiani, Milano 1962) 82

Palomar (Italo Calvino, Einaudi, Torino 1983) 38*n* 184

Pao Pao (Pier Vittorio Tondelli, Feltrinelli, Milano 1982) 85
Parole al vento (Luigi Pintor, Kaos, Milano 1990) 117*n*
Patrie lettere (Cesare Cases, Einaudi, Torino 1987) 78 79*n*
«Per favore mi lasci nell'ombra». Interviste 1950-1972 (Carlo Emilio Gadda, *Romanzi e racconti*, 2 voll., Garzanti, Milano 1988-89) 133*n*
Petrolio (Pier Paolo Pasolini, Einaudi, Torino 1992) 122 123
Piacere del testo, Il (Roland Barthes, Einaudi, Torino 1973) 78
Piantatore di lune e altri racconti, Il (Raffaele Nigro, Rizzoli, Milano 1991) 97 98
Pieno di super, Il (Rossana Campo, Feltrinelli, Milano 1993) 125
Pietre e il sale, Le (Enrico Palandri, L'Erba Voglio, 1979) 76
Pinkerton (Franco Cordelli, Mondadori, Milano 1986) 69
Poche storie (Sandra Petrignani, Theoria, Roma-Napoli 1993) 139*n*
Poetica della prosa (Tzvetan Todorov, Theoria, Roma-Napoli 1989) 95*n* 96*n*
Porci con le ali (Marco Radice-Lidia Ravera, Guanda, Parma 1994) 134 135
Portrait du joueur (Philippe Sollers, Gallimard, Paris 1984) 179
Prima che tu dica pronto (Italo Calvino, Mondadori, Milano 1993) 146*n*
Procedura (Salvatore Mannuzzu, Einaudi, Torino 1988) 89
Promessi sposi, I (Alessandro Manzoni) 145
Proprietà perduta (Franco Cordelli, Guanda, Parma 1983) 44

Quaderni di Montaigne (Giacomo Debenedetti, Garzanti, Milano 1986) 81*n*
Quarantanove gradini, I (Roberto Calasso, Adelphi, Milano 1991) 101
Quer pasticciaccio brutto de via Merulana (Carlo Emilio Gadda, *Romanzi e racconti*, 2 voll., Garzanti, Milano 1988-89) 33 54 145 146

Ragazza di Bube, La (Carlo Cassola, Rizzoli, Milano 1960) 120
Ragazzi di vita (Pier Paolo Pasolini, Garzanti, Milano 1955) 122
Raggio d'ombra, Il (Giuseppe Pontiggia, Mondadori, Milano 1983) 66-68 185
Requiem (Antonio Tabucchi, Feltrinelli, Milano 1992) 111
Revoca, La (Luca Doninelli, Garzanti, Milano 1992) 109
Rimini (Pier Vittorio Tondelli, Bompiani, Milano 1986) 85
Ritratto di Gadda (Giancarlo Ferretti, Laterza, Roma-Bari 1987) 80*n*
Romanzo del Novecento, Il (Giacomo Debenedetti, Garzanti, Milano 1971) 36
Romanzo di figure (Lalla Romano, Einaudi, Torino 1986) 57-58

Sabbie immobili, Le (Giuseppe Pontiggia, Il Mulino, Bologna 1991) 99
Salmace (Mario Soldati, Adelphi, Milano 1993) 163
Satura (Eugenio Montale, Mondadori, Milano 1971) 115
Schiuma, La (Aurelio Picca, Gremese, Roma 1992) 105 106
Scolasticon (Giorgio Maggiolini, Manni, Lecce) 136*n*
Scorciatoie e raccontini (Umberto Saba, Il Melangolo, Genova 1946) 160*n*
Scritti postumi (Ennio Flaiano, Bompiani, Milano 1988) 91*n*
16 Ottobre 1943 (Giacomo Debenedetti, Sellerio, Palermo 1944) 118 119
Seminario sulla gioventù (Aldo Busi,

Adelphi, Milano 1984) 45*n* 47-49
Sempione strizza l'occhio al Frejus, Il (Elio Vittorini, Bompiani, Milano 1947) 53 54
Sessanta posizioni (Alberto Arbasino, Feltrinelli, Milano 1971) 54*n*
Siddharta (Hermann Hesse, Adelphi, Milano 1993[46]) 220
Signorina Rosina (Antonio Pizzuto, Lerici, Milano 1959) 168
Sillabari (Goffredo Parise, Mondadori, Milano 1984) 185
Sonetti a Orfeo, I (Rainer Maria Rilke) 10
Sostiene Pereira (Antonio Tabucchi, Feltrinelli, Milano 1994) 187 197 201
Stati di famiglia (Gene Gnocchi, Einaudi, Torino 1994) 147
Storia, La (Elsa Morante, Einaudi, Torino 1974) 115
Storia sociale degli odori (XVIII e XIX sec.) (Alain Corbin, Mondadori, Milano 1986[2]) 28*n*
Sugli specchi e altri saggi (Umberto Eco, Bompiani, Milano 1985) 61

Tempesta, La (Emilio Tadini, Einaudi, Torino 1993) 140
Tempo di uccidere (Ennio Flaiano, Longanesi, Milano 1947) 91
Tempo lungo (Gianluigi Melega, volume I, *Addio alle virtù*, Baldini & Castoldi, Milano 1993) 167*n*
Terra e i contadini, La (Giovanni Comisso, Galleria Pegaso Editore, Viareggio 1993) 162*n*
Testa d'argento (Luigi Malerba, Mondadori, Milano 1988) 85
Tra il libro e la vita (Alfonso Berardinelli, Bollati Boringhieri, Torino 1990) 113

Under 25-Giovani Blues (Pier Vittorio Tondelli, Il lavoro editoriale, Ancona 1986) 71
Ulisse (James Joyce) 10 135
Ultimi giorni dell'umanità, Gli (Karl Kraus, *Beim Wort Genommen*) 100 101
Uomini ex (Giuseppe Fiori, Einaudi, Torino 1993) 138 139

Va' dove ti porta il cuore (Susanna Tamaro, Baldini & Castoldi, Milano 1994) 162
Variante di Lüneburg, La (Paolo Maurensig, Adelphi, Milano 1993[8]) 126 127
Vita e le opinioni di Tristram Shandy, gentiluomo, La (Laurence Sterne) 15
Vita istruzioni per l'uso, La (Georges Perec, Rizzoli, Milano 1984) 185
Vita violenta, Una (Pier Paolo Pasolini, Garzanti, Milano 1959) 122 123
Voci di Marrakech, Le (Elias Canetti, Adelphi, Milano 1968) 130*n*

Waste Land (Thomas Stearns Eliot) 10

Scansione a cura di Natjus, Ladri di Biblioteche

INDICE GENERALE

Introduzione 7

Frammenti 13

Appendici:

1. Per uscire dal nulla 175
2. *La casa a Nord-Est* e *Sostiene Pereira* raccontati in pubblico 189
3. Le polemiche del giorno dopo: botta e risposta 205

Indice dei nomi e delle opere 227